

5 SENTIDOS CONSTRUÍDOS DA RESSIGNIFICAÇÃO NA ARTE NO BRASIL E NA BAHIA

Os procedimentos de apropriação, na Bahia, começam a se evidenciar de maneira mais ostensiva no início nos anos 1960, por influência da circulação de informações visuais por intermédio dos meios de comunicação de massa, o que favoreceu a realização das colagens do paranaense de Ribeirão Claro, Lenio Braga (1931 - 1973), que fixara residência em Salvador em 1955. Representante da segunda geração modernista atuante no Estado, Lenio Braga operou em um contexto cujo ambiente artístico brasileiro conformou-se na assimilação da influência da *pop art* norte-americana e seu conseqüente reflexo em proposições diferenciadas no movimento brasileiro, conhecido como *nova figuração*. A nova figuração retomava a figura e a iconografia urbana, ambas adaptadas “[...] às novas ordens da sociedade industrial e aos meios de comunicação, além de ter alargado os procedimentos artísticos para renovados suportes e atitudes”, fatores que se destacavam, em oposição às obras construtivas que vigoravam na arte no Brasil até aquele momento (CANONGIA, 2005, p. 50-51) e, com isso, promoviam um rompimento formal com a estética modernista que perdurava nas práticas construtivas.

Na contramão da *pop art* inglesa e norte-americana, os artistas da nova figuração criaram obras politicamente engajadas, violentas e explosivas, na qual figuravam ícones urbanos e da propaganda, em peças que recriavam a escala e a exuberância cromática dos *outdoors* e demais veículos de comunicação de massa. Parte dessas pesquisas integrou a programação das duas Bienais da Bahia, ocorridas nos anos 1960. Adicional a isso, os trabalhos dos artistas da nova figuração puderam ser vistos na capital baiana em 1966, em uma mostra na Galeria Convívio, intitulada *Tempo brasileiro em arte*, da qual também participou o baiano Chico Liberato (1936), um dos responsáveis pela vinda da exposição à Bahia.

Lenio Braga tomou parte das duas edições da Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, popularmente conhecidas como Bienais da Bahia, ocorridas em Salvador. Na primeira, em 1966, participou com desenhos, colagens e objetos, ocasião em que foi distinguido com o Prêmio Nacional de Pintura com a obra *Monalisa & moneyleague* (Figura 226), em que utiliza apropriações de imagens de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e *Autorretrato com Saskia em seu joelho*, de Rembrandt, uma pintura do século 17 em que Rembrandt aparece com a esposa

sentada em seu colo. Com esses elementos, Lenio Braga “atualiza” seu discurso plástico, inserindo, ainda, elementos verbais por meio de gírias faladas à época, introduzidas no trabalho por meio de balões de diálogos de histórias em quadrinhos. A Mona Lisa assume um aspecto vulgar de garota de programa e o rosto de Rembrandt some sob a máscara do aventureiro Zorro, fechando o ciclo de citações à cultura de massa mediante a incorporação de um herói de televisão e de produtos da indústria de consumo: uma garrafa de Coca-Cola segurada pelo Rembrandt *fake* e um cigarro nos lábios de uma quase irreconhecível Gioconda.

Figura 226 - Lenio Braga. *Monalisa & moneyleague*, 1966.



Pintura e colagem. Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (Bienal da Bahia).
Dimensões não informadas.
Fonte: Museu Virtual Lenio Braga.

A ironia e a desmistificação de símbolos da arte e da cultura erudita presentes em *Monalisa & moneyleague* contrastam com a seriedade política daqueles tempos de ditadura, o que parece vincular as preocupações do artista a conotações críticas. Adicional a isso, os recursos da colagem e o da *apropriação* em si favorecem essa criticidade pela inusitada alusão possibilitada entre a união de elementos distintos e contextos extremos, criando, assim, um espaço dialógico. A técnica da colagem – considerada um recurso cumulativo de camadas – é eficaz para a arte política por permitir reunir, em um mesmo plano, realidades separadas e, em especial, por ser utilizada na arte feita por mulheres. É o que nos diz a crítica de arte Lucy Lippard ao

fornecer um claro panorama em que esta técnica distinguiu os trabalhos de algumas artistas feministas, ao tempo em que comenta a relevância da colagem:

De Hannah Hoch a Guerrilla Girls ou de Barbara Kruger a Deborah Bright, a colagem ou montagem sempre foi uma técnica particularmente eficaz para a arte política. Humorística e mordaz, ela pode reunir realidades separadas de maneiras infinitamente diversas. A colagem ou montagem, embora tenha sido primeiramente explorada pelo Modernismo, também é a estratégia principal do Pós-Modernismo. Ela representa uma abordagem dialógica. A colagem trata de relações instáveis, justaposição e sobreposição, colar e descolar. É uma estética que separa de propósito aquilo que é ou deveria ser e o rearranja de modos que sugerem o que poderia ser. A colagem explora as contradições. Ela contém a possibilidade de trocadilhos visuais, contrastes visíveis e ironias. Ela também é a técnica da surpresa, que pode nos tirar de nossa letargia (LIPPARD, 2007, p. 78 *apud* BARRETT, 2014, p. 69).

Em função da conjuntura política repressiva da época, torna-se evidente que a ironia de Lenio Braga não se restringia apenas ao uso da colagem. Ele buscava claramente tirar as pessoas da letargia e, para isso, valeu-se de infames trocadilhos visuais. Esse caráter, por meio do humor e da ironia, e a utilização de imagens apropriadas de universos eruditos (da arte), com o da sociedade de massa (refrigerante, cigarro, máscara do Zorro), colocam-no como o primeiro artista a utilizar apropriação de imagens como recurso poético, nos contextos da arte moderna e contemporânea na Bahia.

É curioso notar que antes da proliferação de utilização de produtos industriais da cultura de massa em obras artísticas predominavam os temas mitológicos da cultura clássica, entre as referências visuais e temáticas utilizadas por muitos artistas. Assim, ganham destaque, em muitas épocas e em períodos artísticos diferenciados, versões do rapto das sabinas, por exemplo, episódio lendário que teria ocorrido na época da fundação de Roma, em que o exército chefiado por Rômulo captura mulheres da tribo dos sabinos, dando início a uma série de conflitos e de versões de outra estória, o rapto das filhas de Leucipo, no qual os irmãos gêmeos Castor e Pólux (filhos de Leda com seu esposo Tíndaro e de Leda com Zeus, respectivamente) raptam Hilária e Febe. *Rapto* é o elo dramático narrativo dessas duas passagens mitológicas. Dentre as várias representações de rapto na história da pintura, uma das mais célebres foi feita por volta de 1618, pelo pintor flamengo Rubens (1577-1640), retratando o momento em que Castor e Pólux levam Hilária e Febe à força (Figura 227).

Figura 227 - Rubens.*Rapto das filhas de Leucipo*, ca.1618.

Óleo sobre madeira, 224 x 210,5 cm.
Pinacoteca de Munique.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 228 - Lenio Braga.*A curra* [ca. 1967].

Pintura, 1,60 x 1,60 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Essa pintura de Rubens serviu de referência para Lenio Braga explicitar sua crítica à ditadura militar brasileira de finais da década de 1960, com *A curra* (Figura 228), na qual os dois cavaleiros, que na imagem-fonte arrebatam duas mulheres, são substituídos por soldados em tanques de guerra, sequestrando duas mulheres nuas: uma com o tronco, cabeça e braços tingidos pela cor verde e a outra caracterizada de amarelo, alusões evidentes à pátria corrompida pela violência imposta.

A curra foi exposta na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967 (BRAZIL, 2011).¹

A referência de Lenio Braga a uma obra de um artista institucionalizado pela história da arte, como Rubens, estabelece um parâmetro inusitado entre os temas tratados nas duas pinturas, cuja mensagem de violência e poder hegemônico (patriarcado, machismo, militarismo), no caso do artista brasileiro, assume destaque em relação ao estilo e preocupações formalistas, explicando-se assim a utilização do padrão compositivo daquela pintura de Rubens e o conteúdo tratado por colorido de tons sujos por Lenio Braga, que anulam o caráter sensual dos corpos femininos, contrastando com o Rubens colorista. *A curra* evidencia claramente, desde o título, a

¹ Fotografia do arquivo do artista ao qual tivemos acesso por meio de Marcelo Brazil, filho mais novo de Lenio Braga, mostra a obra em exibição na 9ª Bienal de São Paulo. O filho mais velho do artista, Daniel Brazil, contudo, chegou a escrever que *A curra* foi censurada e não pôde ser exibida na 9ª Bienal de São Paulo, o que não aconteceu. Esta informação de Daniel Brazil encontra-se disponível em: <<https://danbrazil.wordpress.com/2011/07/27/o-rapto-das-sabinas-a-curra/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

contundência da violência dos processos de dominação e do poder à força (MIDDLEJ, 2016, p. 849) e o tratamento colorístico reforça essa mensagem.

Outra peça de Lenio Braga que também integrou o conjunto de pinturas que destacou o artista com o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas de 1966, foi *O colecionador de primitivos* (Figura 229). Obra provocadora e de ressonância *pop*, ironiza a arte ingênua (*art naïf*) ou primitiva, muito em voga no circuito comercial das galerias brasileiras, na ocasião, e manifesta a “preferência” do colecionador que descarta as pinturas dos mestres da arte, a saber, Picasso, Renoir e Munch, constantes em reproduções coladas à obra e “eliminadas” da preferência do colecionador por meio do sinal gráfico “x”, enquanto as obras colecionáveis se apresentam em destaque, orbitando ao redor do colecionador.

Figura 229 - Lenio Braga. *O colecionador de primitivos*, [1966?].



Óleo, tela, tecido e papel sobre Eucatex, 88 x 169 cm.

Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 87).

Esse colecionador de primitivos era *Brucutu*, personagem das histórias em quadrinhos e cuja principal característica era a truculência pela sua condição de homem das cavernas. Na visão do artista, *Brucutu* personificava, ironicamente, o gosto do consumidor brasileiro pela pintura ingênua ou primitiva, de forte cunho comercial, e ilustrava o distanciamento do gosto popular de criações de real valor artístico. Assim, ainda que Lenio Braga se valesse de imagens de segunda geração (reproduções), de inserções de sete peças reais (sete quadros primitivos pintados por outros artistas, acrescidos à pintura) e de recursos de colagem, ele enuncia um conflitante choque entre a hierarquia de valoração de produção artística erudita (de predomínio da alta cultura, em detrimento das manifestações populares, estas de “menor” importância) e a atualidade da criticidade do discurso plástico, por meio de

personagens da indústria cultural e do consumo de massa, conciliando criticidade e conteúdo humorístico pelo viés da ironia.

Figura 230 - Lenio Braga. *Entrada de Cristo em Salvador*, 1962.



Óleo sobre tela, 149 x 249 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 86).

Ainda no âmbito da referencialidade da história da arte modernista, encontra-se outro trabalho de Lenio Braga, *Entrada de Cristo em Salvador* (Figura 230), 1962, pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.² O tema é da tradição iconográfica cristã e é clara a referência à pintura do belga James Ensor (1860-1949), *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, datada de 1888. As diferenças entre as duas peças, todavia, não deixam dúvidas quanto à intenção do brasileiro. Enquanto em Ensor se evidencia a crítica à artificialidade, à falsidade e à corrupção – como demonstram os rostos mascarados da turba indiferente ao Messias –, a tela de Lenio Braga apresenta-se como uma espécie de crônica visual das personalidades artísticas, políticas e intelectuais baianas, pois ali se encontram retratados Jorge Amado, Glauber Rocha, Clarival do Prado Valladares, José do Prado Valladares, Mario Cravo Junior, Carybé, Odorico Tavares, Genaro de Carvalho e Jenner Augusto, dentre outros, os quais circundam a figura central de um impassível Cristo montado em um jumento.

A crueza visual e o afastamento do refinamento da arte acadêmica, todavia, são comuns a ambos, ainda que o artista belga se valha de cores na sua pintura, enquanto que Lenio Braga trabalha monocromaticamente, além de evidenciar a figura de Cristo, trazendo-o mais a frente, destacando-o ao centro das celebridades artísticas

² Esta pintura já havia sido exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em 1963, na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, segundo informações constantes do dossiê do artista, do Setor de Museologia do MAM-BA.

e sociais e escurecendo as imagens do primeiro plano, tornando mais da metade da tela predominantemente com tonalidades escuras. De modo semelhante ao que ocorreu com o artista Paulo Vivacqua (em 2.2 *Apropriação de imagens como ausências e presenças*), a vinculação de Lenio Braga à obra de Ensor se dá, inicialmente, pelo título e, novamente, observamos que a condição de identificação de referencialidade ocorre apenas no momento que tenhamos consciência prévia da pintura do artista belga, pois, mesmo que já tenhamos visto a representação dessa passagem bíblica, isso por si só não caracterizaria uma vinculação mais efetiva apenas pelo tema. O tom de ironia – comum à produção de Lenio Braga – à cena bíblica da entrada de Cristo em Jerusalém, recontextualizada para a Bahia da época do artista, se dá pela presença de uma mulher nua, na lateral esquerda, e pelo detalhe de um instrumento musical de uma banda, na lateral direita, corroborando o tom de festividade da cena e, conseqüentemente, criando novas significações.

Essas ressignificações, promovidas mediante a utilização da apropriação de imagens, assumem conotações muito diferentes a depender das motivações e interesses de cada artista, o que nos induz à necessidade de comentar um pouco mais algumas características da utilização desses conteúdos, principalmente os clássicos, pelo viés de ficções negociadoras da diferença cultural.

5.1 MOTIVOS CLÁSSICOS COMO FICÇÕES NEGOCIADORAS DOS PODERES DA DIFERENÇA CULTURAL

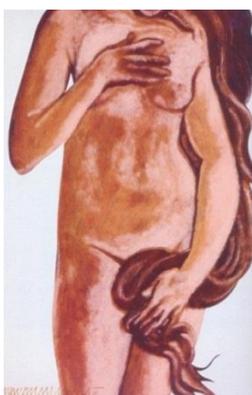
A partir da premissa de Homi K. Bhabha (1998, p. 30) de que ficções negociam os poderes da diferença cultural em uma grande variedade de lugares trans-históricos, cremos poder estender esse raciocínio aos motivos clássicos que se irradiam pela cultura ocidental e que podem ser considerados elementos que, ao sofrerem o fenômeno da apropriação de imagens, podem se constituir em ficções negociadoras entre si dos poderes da diferença cultural. Adicional a isso, a motivação clássica também tem estado presente nas temáticas de obras de muitos períodos históricos, tendo em Ticiano (ca. 1490-1576), um dos principais representantes da escola veneziana do alto Renascimento, uma de suas maiores expressões. Carlo Ginzburg (1989, p. 124) destaca que os contemporâneos de Ticiano reagem a suas “poesias” mitológicas como quadros explicitamente eróticos.

Essa tradição de tema clássico e do erotismo também foi explorada por artistas brasileiros, seja por meio da representação de temas míticos pela arte acadêmica, ou mesmo pelo modernismo, e se espalha aos dias de hoje. A fotografia também expressa essa tradição, notadamente com Alair Gomes (1921-1992), nascido em Valença, Rio de Janeiro, em mais de 700 fotos que ilustram sua jornada na Europa, em 1983, onde explora a sexualização do corpo masculino nas esculturas clássicas (GOMES, 2009). Essa produção fotográfica foi concomitante ao texto de viés filosófico escrito em inglês, *A new sentimental journey [Uma nova viagem sentimental]* e que postergou a célebre série fotográfica de rapazes em praias do Rio de Janeiro.

Essa influência da temática clássica é ainda considerável em muitos artistas contemporâneos estrangeiros, tais como Andy Warhol e Orlan, e também brasileiros, como Newton Mesquita, Alex Flemming, Hudinilson Jr. e Vik Muniz.

Essas ficções que possibilitam negociação e empoderamento da diferença cultural fazem Newton Mesquita, por exemplo, migrar detalhes de esculturas gregas como a Vênus de Milo (Figuras 232 e 233) e adaptações de fragmentos de pinturas renascentistas, como a do detalhe do esguio corpo da Vênus de Botticelli (Figura 231), nas quais o brasileiro enfatiza a genitália encoberta da deusa mitológica.

Figura 231 - Newton Mesquita.
Nascimento de Vênus
(detalhe), 2011.



Acrílica sobre tela, 80 x 50 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 124).

Figura 232- Newton Mesquita.
Vênus, 2012.



Acrílica sobre papel Crescente,
102 x 76 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 99).

Figura 233 - Newton Mesquita.
Vênus sobre prata, 2012.



Acrílica sobre foam board,
94 x 60 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 98).

Já os paulistanos Alex Flemming (1954) e Hudinilson Jr. (1957-2013) exploram a homoeroticidade por meio de apropriações e recriações dos viris corpos das esculturas greco-romanas, tais como em obras baseadas em Fídias (Figura 234), no caso do primeiro (Figuras 235 e 236), ou as versões grafitadas em spray de

Hudinilson Jr. de *Apolo do Belvedere* (Figura 238) e do *Doríforo (o lanceiro)* (Figuras 237 e 239).

Figura 234 - Fídias. *Dionísio*, ca. 438-432 a.C.



Mármore, dimensões maiores que o natural. Relevo do frontão leste do Partenon e hoje no Museu Britânico.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 235 - Alex Flemming.
Sem título (máscaras do atleta), 1989.



Tinta acrílica sobre cartolina, 190 cm de altura.

Coleção AF São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 236 - Alex Flemming.
Sem título (série Atletas), 1989.

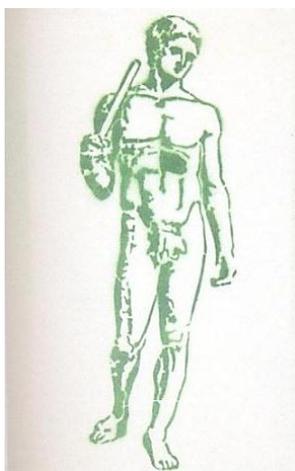


Tinta acrílica sobre tela, 210 x 340 cm.

Coleção Abrão e Sabina Lowenthal.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 237 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.



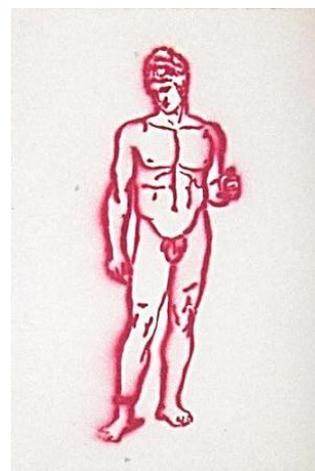
Estêncil sobre papel, 47 x 32 cm.
Baseada em *Doriforo (o lanceiro)*,
cópia romana de original
grego de ca. 450-440 a.C.
Fonte: Resende (2016, p. 175).

Figura 238 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.



Estêncil sobre papel, 64 x 47 cm.
Baseada em *Apolo do Belvedere*,
cópia romana de original grego de
finais do século 4 a.C.
Fonte: Resende (2016, p. 171).

Figura 239 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.

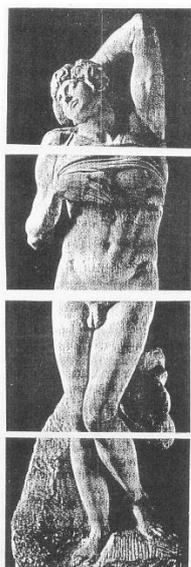


Estêncil sobre papel,
47 x 32 cm.
Fonte: Resende
(2016, p. 172).

Obviamente que em Hudinilson Jr. a preocupação estética pelo corpo e beleza do masculino distingue-se mais do que a tradição cultural representada pela escultura greco-romana e esse repertório imagético se apresenta em sua obra como reflexo das discussões culturais de gênero que ganharam força nos anos 1970 e 1980 no Brasil, preocupações essas que se encontram presentes em seus trabalhos, desde o início de sua atuação como artista (RESENDE, 2016, p. 121). Regularmente, é este o viés pelo qual sua produção é interpretada, a saber: a de que sua preferência sexual é tanto seu principal tema, quanto o pensamento estruturante de sua obra (RESENDE, 2016, p. 121).

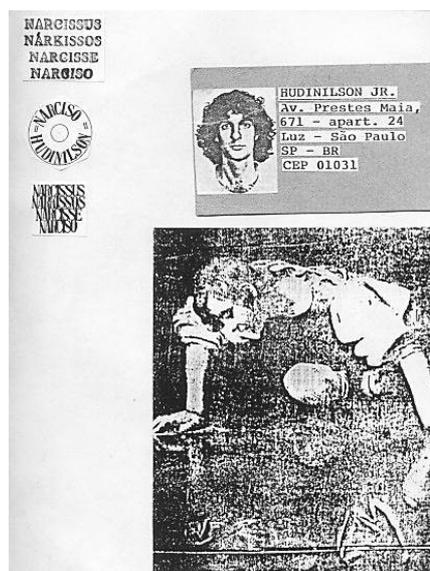
É com frequência que Hudinilson Jr. utiliza colagens e imagens referenciais, tais como os nus de Michelangelo Buonarroti (Figura 240) e Narciso, sua obsessão, o belo jovem do mito grego a quem, segundo Ricardo Resende (2016, p. 121), Hudinilson basear-se-ia para se tornar “[...] uma espécie de avatar dele mesmo na vida e na obra” e que, na Figura 241, é reutilizado mediante reprodução da pintura de Caravaggio, associado a dados correntes de registros civis identitários, utilizados em obras de arte postal, como fotografia 3 x 4 do artista e seu endereço residencial.

Figura 240 - Hudinilson Jr.
Sem título (políptico de 4 peças),
 década de 1980.



Xerografia sobre papel, 33 x 21 cm (cada).
 Baseada em reprodução de *O escravo agonizante*, ca. 1513, de Michelangelo.
Fonte: Resende (2016, p. 125).

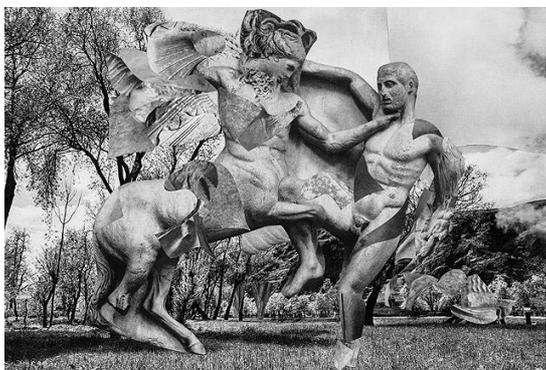
Figura 241 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.



Arte postal, arte final (xerografia e colagem sobre papel), 28 x 21,5 cm. Reprodução da pintura *Narciso*, 1598-1600, de Caravaggio.
Fonte: Resende (2016, p. 99).

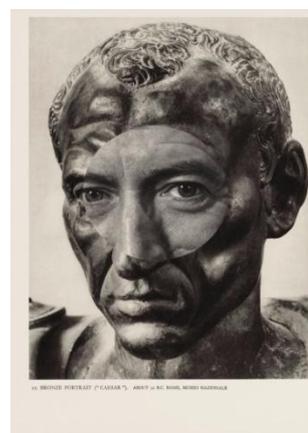
O paranaense natural de Mandirituba, Odires Mlászho (1960), desenvolve colagens e experimentações com reproduções de imagens, muitas das quais calcadas em reutilização de partes de esculturas clássicas e cujo resultado final apresenta em fotografia, tal como a Figura 242, produzida para ilustrar o livro *Odisseia*, editado pela Cosac Naify, em 2014.

Figura 242 - Odires Mlászho. Ilustração
 do livro *Odisseia*, da Cosac Naify, 2014.



Fotografia, dimensões não informadas na fonte.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 243 - Odires Mlászho.
Caesar 17, 1996/2008.



Fotografia, 70 x 50 cm. Tiragem 3 cópias.
 Acervo Saatchi Gallery, Londres.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

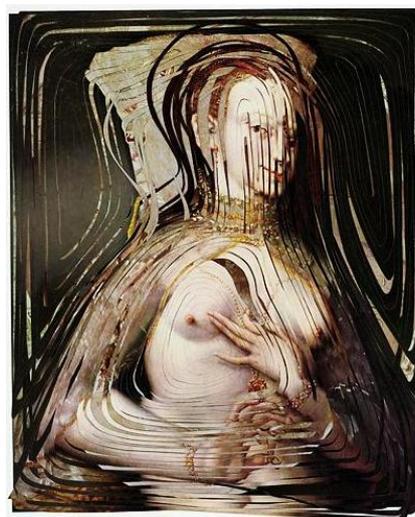
Ainda tomando reproduções de esculturas clássicas como material sensível em seus trabalhos, Odires Mlászho produziu uma série em que utilizou bustos de imperadores e imperatrizes romanos, aos quais sobrepôs olhos e narizes de rostos de pessoas atuais, criando um incômodo ruído perceptivo por forçar o observador a conciliar dois códigos distintos de representações: a da escultura e a de rosto de pessoas, mediadas pela fotografia (Figura 243). Excetuando-se as áreas interferidas pelos olhos e narizes das pessoas atuais, o artista manteve na íntegra a página que continha a reprodução do busto escultórico, inclusive para assim manter a informação histórica constante da legenda acerca do retrato, indicativa do título, data de realização e coleção onde se encontra: “17. BRONZE PORTRAIT (“CAESAR”). ABOUT 50 B.C. ROME, MUSEO NAZIONALE”.

Como se sabe, a fotografia tem sido um dos mais ricos meios de experimentação artística, sendo que a superação dos seus limites analógicos abriu novas possibilidades. Com as fronteiras abolidas, “[...] a fotografia deu um passo além da fotografia como era conhecida”, afirmou Teixeira Coelho (MASP..., 2013.). É no âmbito dessas novas possibilidades que se situam alguns outros trabalhos de Odires Mlászho, tais quais *Johnny David IV* (Figura 244), 2010, da série *Retratos possuídos*, no qual deixa entrever o personagem Leônidas, da pintura de Jacques-Louis David, *Leônidas em Thermopylae*, 1814, no interior de uma silhueta do corpo de um homem (identificado no título por Johnny), e *Diana* (Figura 245), 2002, da série *Serpentina*, baseada em reprodução da pintura *Diana de Poitiers* (ca. 1590), de artista anônimo da Escola de Fontainebleau. Enquanto que no primeiro trabalho, a superfície texturizada ao redor da silhueta emoldura a figura de Leônidas, no segundo, é a própria materialidade do papel que serve de suporte à impressão da pintura do século 16, a qual é desfeita em sulcos serpentiniformes, alterando o caráter planificado de superfície e imprimindo ritmos sinuosos que desconstroem a atmosfera íntima e delicada da pintura original.

Figura 244 - Odires Mlászho.*Johnny David IV*, da série *Retratos possuídos*, 2010.

Fotografia, dimensões não informadas na fonte.

Baseado em reprodução da pintura

Leônidas em Thermopylae, 1814, de David.**Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.**Figura 245 - Odires Mlászho.***Diana*, da série *Serpentina*, 2002.

Fotografia, 60 x 49 cm. Baseada em reprodução da

pintura *Diana de Poitiers*, ca. 1590, de

artista anônimo da Escola de Fontainebleau.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Motivos clássicos são utilizados na arte atual com muita regularidade, como ficções negociadoras da diferença cultural, envolvendo questões de gênero como os presentes em várias pinturas da brasileira Camila Soato, e desconstruções de discursos predominantes, presentes nas pinturas do artista e *designer* gráfico de etnia indígena, Denilson Baniwa.

Vivendo em São Paulo, Camila Soato (1985) explora a problemática do gênero em suas releituras de quadros célebres da história da arte, tal qual *Ocupar e resistir I* (Figura 247), 2017, baseada na pintura setecentista *As sabinas* (Figura 246), de David. Sua versão reforça o poder persuasivo feminino que na cena mítica da pintura neoclássica faz com que as sabinas encerrem um conflito bélico contra Rômulo, fundador de Roma. Ao fazê-lo, todavia, Camila Soato atualiza o papel feminino para o de agitadora feminista, ao contrapor a imagem central da sabina Hersília, do quadro-referente, a uma feminista agitadora, na lateral esquerda, que parece ter saído da *Marcha das vadias*, munida de estilingue e mirando um policial militar contemporâneo, numa clara alusão às desigualdades de poder, entre as manifestações sociais por liberdade de direitos e de expressão – inclusive sexuais – e a repressão policial. O nu clássico é reinterpretado por Camila Soato como ação política ao colocar a mulher que empunha o badogué, com seios à mostra, ao lado de Tácio, líder dos sabinos, igualmente nu. O tratamento plástico característico de *bad*

painting utilizado pela artista, neste e em seus demais trabalhos, reforça o caráter contestatório.

Figura 246 – Jacques-Louis David. *As sabinas (As sabinas que interrompem o combate entre romanos e sabinos)*, 1794-9.



Óleo sobre tela, 386 x 520 cm.

Museu do Louvre, Paris.

Fonte: especificada na Lista de Figuras.

Figura 247 - Camila Soato. *Ocupar e resistir 1*, 2017.



Óleo sobre tela, 200 x 300 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Denilson Baniwa (1984), nascido em Barcelos, Amazonas, e residente em Niterói, Rio de Janeiro, vale-se dos recursos da tecnologia e da Internet, para desconstruir antigos estereótipos e preconceitos sobre a cultura indígena, criados pela falta de informação de veículos de comunicação não indígenas. Para tanto, recria alguns ícones da cultura ocidental, interferindo em seus conteúdos, de maneira a evidenciar o papel opressivo exercido pela colonização europeia sobre a cultura dos nativos brasileiros, na forma de uma Mona Lisa ornamentada com pintura facial e portando lanças e flechas (Figura 248).

Figura 248 - Denilson Baniwa. *La Gioconda Kunhã*, 2017.



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

Os nus de Michelangelo Buonarroti serviram como referência constante para o pintor curitibano Sergio Ferro (1938), radicado na França, assim também como ele se valeu dos grandes artistas do maneirismo italiano. A visualidade dos poderosos corpos em poses contorcidas e anticonvencionais, características do maneirismo, são reestruturadas pelo artista brasileiro em inúmeras obras, das quais consta a variação de numeração 208 (Figura 249), onde concilia indicações de volumetria do corpo com a planificação do suporte e complementação de elementos gráficos.

Figura 249 - Sergio Ferro. *Variation sur Michelange n. 208 / 3eme ignude*, 1984.



Crayon colorido, 145 x 113 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Se a preocupação estética em Hudinilson Jr. se dava como reflexo das discussões culturais de gênero, na do baiano Calasans Neto (1932-2006) o repertório imagético da escultura greco-romana assume ares de fábula regionalista, associada às crenças de pescadores e estórias do mar de Itapuã, temas de muitos de seus trabalhos, onde a tradição mitológica grega se faz presente em narrativas fantásticas protagonizadas por sereias, bustos gregos (Figura 250), colunas clássicas encimadas por cabeças com elmos gregos (Figura 252) e divindades (*Apolo do Belvedere*, na figura 251).

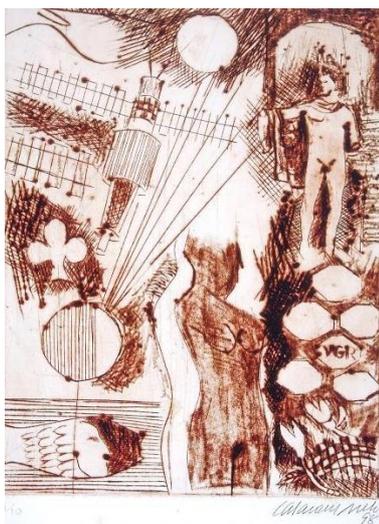
Figura 250 - Calasans Neto. Gregos, 1998.



Ponta-seca e buril sobre papel, 66 x 48 cm.
Coleção da família do artista. Tiragem: 3/10.

Fonte: Fraga (2007, p. 271).

Figura 251 - Calasans Neto.
Divindade cósmica, 1998.



Ponta-seca e buril sobre papel, 66,5 x 48 cm.
Coleção da família do artista. Tiragem: 1/10.

Fonte: Fraga (2007, p. 271).

Figura 252 - Calasans Neto.
Sem título, 1998.



Ponta-seca e buril sobre papel, 72,5 x 82 cm. Coleção
Museu de Arte Moderna da Bahia. Tiragem: 1/10.

Fonte: Fraga (2007, p. 275).

Já em Vik Muniz, os elementos classicizantes encontrados em seus trabalhos se restringem às temáticas de artistas que utilizaram repertório clássico ou mitológico, tal qual sua versão da famosa pintura *O nascimento de Vênus* (Figura 253), de Sandro Botticelli, em que a despeito de utilização de materiais industriais e objetos do cotidiano, é mantida a integridade compositiva da obra-base, o que assegura sua identificação ao fruitor.

Figura 253 - Vik Muniz. *O nascimento de Vênus II, a partir de Botticelli* (tríptico), 2008.



Cópia cromogênica digital, da série *Quadros de sucata*, 177,8 x 294,6 cm. Baseada na pintura *O nascimento de Vênus*, 1483, de Sandro Botticelli.

Fonte: Muniz (2015, p. 596-597)

No contexto da arte ocidental mundial, a reinterpretação de obras de base clássica tem sido explorada por artistas de variadas tendências, com os mais distintos propósitos, como em algumas experimentações em desenho computacional de Andy Warhol (1928-1987), em que um terceiro olho é acrescido ao rosto da Vênus botticelliana (Figura 254), e ações de Orlan (1947). Esta artista radicaliza a utilização de referenciais visuais da história da arte, seja reinventando com seu próprio corpo a pintura *A grande odalisca*, de Ingres (Figura 256), ou em ações performáticas nas quais discute questões do corpo feminino, de comportamento e de padrões de beleza, como a estabelecida pela odalisca de Ingres (Figura 255) ou pela Vênus de Botticelli. Para tanto, promoveu sua primeira *cirurgia-performance* (Figura 257) e, posteriormente, submeteu-se a sucessivas intervenções cirúrgicas em ações performáticas, com o intuito de demonstrar a impossibilidade e insanidade de se atingir a beleza dos padrões estéticos estabelecidos.

Figura 254 - Andy Warhol. *Vênus*, 1985.



Desenho no computador Commodore Amiga 1000, baseado em detalhe da pintura *O nascimento de Vênus*, 1483, de Sandro Botticelli. Disquete pertencente ao The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania, EUA.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 255 - Jean-Auguste Dominique Ingres. *Grande odalisca*, 1814.



Óleo sobre tela, 91 x 162 cm.
Museu do Louvre, Paris.

Fonte: Davies (2010, p. 858).

Figura 256 - Orlan. *Orlan como A grande odalisca de Ingres* (da série *Quadros vivos*), 1971.



Fotografia em preto e branco, 30 x 40 cm, baseada na pintura *Grande odalisca*, 1814, de Ingres.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 257 - Orlan. *Orlan lendo La Robe*, de Eugénie Lemoine-Luccioni, Primeira cirurgia-performance, julho 1990, Paris.

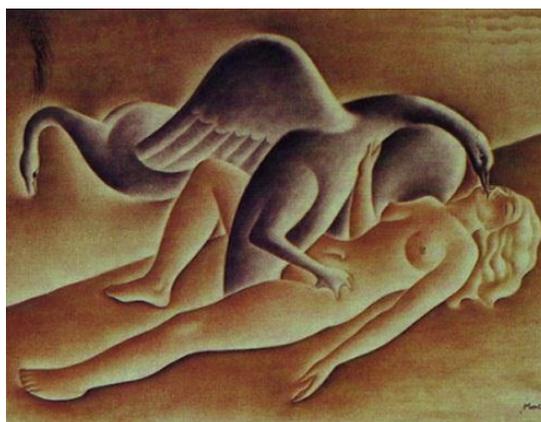


Cibachrome diasec mount, 165 x 110 cm (imagem à esq.). Fotografia da performance baseada na pintura *O nascimento de Vênus*, 1483, de Sandro Botticelli.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

No contexto modernista brasileiro, o pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) pode ser mencionado como usuário exemplar de influências de temáticas clássicas na produção de pinturas, dentre as quais figuram algumas do tema Leda e o cisne (Figura 258).

Figura 258 - Vicente do Rego Monteiro. *Leda e o cisne*, 1947.



Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

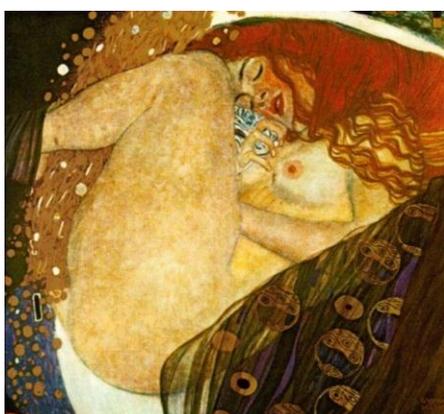
O tema do coito ou da conquista masculina de mulheres à força ou por meio de artifícios de poder – como os casos extraconjugais de Zeus, cuja consorte era Hera (ou sua correspondente romana, Juno) – é denunciado e discutido na contemporaneidade pelos vieses feministas e da teoria *queer*, bem como nas abordagens da nova história. Todavia, esse tema continua a existir – se não predominantemente, seguramente em várias ocasiões – nas fantasias do universo artístico masculino. Ainda que os estudos e práticas feministas e da teoria *queer* estejam evidenciados cada vez mais nos discursos artísticos e teóricos contemporâneos, não é difícil identificar o papel que a mulher ainda exerce como fetiche das fantasias masculinas, como nos dá a entender, por exemplo, *39 Danaë* (Figura 260), de 2001, do pintor baiano Anderson Santos (1973). Aqui é outra encarnação de Zeus, dessa vez na forma de pó de ouro que recai sobre a princesa Danae, reclusa por seu pai em uma torre de bronze, aparentemente inexpugnável.³ Essa relação entre “[...] os amores entre Júpiter e Danae, graças à condenação de

³ Exatamente para impedi-la de contato com pretendentes e engravidar, buscando evitar, dessa maneira, a previsão que um oráculo dera ao seu pai, Acrísio, rei de Argos, de que seria morto por seu neto, filho de Danae.

santo Agostinho, podiam ser considerados no século XVI o perfeito protótipo da imagem pintada para excitar sexualmente o espectador” (GINZBURG, 1989, p. 124).

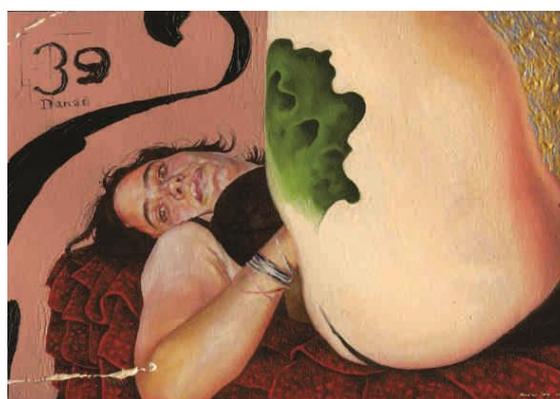
O interesse de Anderson Santos pela figura feminina, em poses sensuais (algumas explicitamente eróticas), é o real tema da pintura, já que a presença de Zeus se resume a um pequeno detalhe de brilho fosco, de fluxo sinuoso, amarelado, com minúsculos e quase imperceptíveis espermatozoides, na lateral superior direita do quadro, que caracteriza a “chuva de ouro”, e pela alusão do título, que remete o fruidor à mitologia greco-romana, desde que, naturalmente, se reconheça a lenda na citação do nome *Danae*, escrito na parte esquerda superior da superfície pictórica, embaixo do número 39.

Figura 259 - Gustav Klimt. *Danae*, 1907.



Óleo sobre tela, 77 x 83 cm. Coleção particular.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 260 - Anderson Santos. *39 Danaë*, 2001.



Óleo sobre tela, 19 x 27 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Anderson Santos trabalha com variadas referências a ícones da história da arte e, considerando-se a popularidade do tema Danae na pintura ocidental e à ousada pose da modelo com destaque no primeiro plano aos seus quadris, o próprio artista confirmou ter se baseado na *Danae*, 1907, de Gustav Klimt (1862-1918) (Figura 259), artista pelo qual nutre grande admiração.⁴ A apropriação da pose e do tema mitológico pelo artista baiano referenda o caráter da apropriação de imagens, tanto como um procedimento atemporal, quanto como uma noção de ser ao mesmo tempo transnacional e translacional, uma vez que o conteúdo mítico migra de espaços

⁴ O artista reconhece ser este um “[...] tema comum na história da arte, como Leda e o cisne, por exemplo” e que “[...] centenas de artistas fizeram a sua versão de Danae e Zeus como chuva de ouro e eu também quis ver o que poderia realizar partindo deste tema”. Considera belíssima a tela de Klimt e “[...] na época era muito apaixonado pelo trabalho dele, principalmente pelos desenhos e toda a parte de estamparia e a consciência gráfica que ele tinha” (SANTOS, 2016).

geográficos e políticos distintos e, concomitantemente a isso, interliga diferentes contextos socioculturais ao transladar-se e ao ser recontextualizado pelo artista apropriadista. Esse procedimento é justificado pelo próprio Anderson Santos, ao tempo em que nos esclarece a razão de se apropriar de obra ou elemento de outro artista, ao declarar: “Era a maneira que encontrei, de certa maneira, de me aproximar daquela obra [de Klimt], de me apossar e entender melhor tecnicamente aquilo, como ele fez... sem copiá-la”. E adiciona outra referência visual como estímulo: “É engraçado que me lembro que para pintar essa tela eu tinha sempre em mente um desenho de Picasso, um da suíte Vollard, do minotauro com uma mulher” (SANTOS, 2016). Assim, as referências de Anderson Santos nesta pintura foram

[...] primeiro, o quadro de Klimt e, depois [...] o desenho de Picasso da suíte Vollard; queria criar uma imagem que fosse próxima àquelas duas ao mesmo tempo. Mas o estalo apareceu a partir da fotografia que me serviu de referência. Quando fotografei a modelo minha intenção era outra, mas quando vi a foto revelada me dei conta que era uma Danae, que devia colocar uma chuva de ouro ali que funcionaria.

[...] como falei antes sobre o quadro de Klimt, a minha intenção sempre foi a de me aproximar de alguma maneira daquelas obras, estudar mais, saber como foram feitas, entender e me apossar mesmo daquilo, tornar aquele objeto meu de alguma maneira.

Para mim é sempre uma maneira de entender um pouco mais de determinada obra e também de dar vazão àquilo que Picasso chamava de “deixar a pintura dizer o que ela quer dizer”. Depois que faço uma pintura como essa sempre encontro algo novo pra explorar, um novo caminho (SANTOS, 2016).

Percebe-se a referência a Klimt não apenas pelo enquadramento da modelo, mas também pela sucessão curvilínea das formas e arabescos pintados e pela riqueza de texturas, características da modernidade de Gustav Klimt. Os arabescos assumem um papel relevante na caracterização de Danae e elementos circundantes. O próprio artista assegura-se de identificar o tema ao pintar o nome “Danae” e a numeração “39”.⁵

Essa *Danae* de Anderson Santos foi uma pintura feita para fins de estudo e não para uma mostra específica, tendo o artista declarado não ter lembrança de ela ter sido exposta publicamente em galeria.⁶ Parece-nos que ela poderia ser inserida na

⁵ Trata-se da numeração sequencial daquela pintura “[...] porque naquela época costumava numerar todos os quadros; esta é a trigésima nona tela da série ‘mulheres’” (SANTOS, 2016). Observe-se o predomínio da convexidade das formas daquele número pintado e que, a despeito dele cumprir uma função meramente quantitativa, encontra-se evadido de erotismo, tanto quanto as demais formas sinuosas e circulares.

⁶ Até recentemente, não havia sido exibida publicamente em galeria, porém, consta do *site* do artista na Internet, ao lado de outras séries e vários nus femininos, muitos dos quais em posições ainda mais ousadas.

classificação que Hal Foster (1996, p. 227) faz de obra concebida como “[...] predicada a partir da lógica do signo, não numa crítica dela”, pelo artista baiano reinterpretar a imagem de Danae a partir dos elementos visuais de Gustav Klimt e manter a atmosfera de eroticidade do tema, sem, todavia, promover crítica em termos de linguagem sígnica. Isto significa que ele manipula, naquela pintura, significantes semelhantes aos de Gustav Klimt e, dessa maneira, replica a paixão pelo código (uma repetição de código já estabelecido), em vez de promover uma crítica ou desmonte de sua lógica. Essa postura de reprodução do código, todavia, não diminui, em termos expressivos, a significação do trabalho do pintor baiano, porém, em termos comparativos de recepção e repercussão em relação a outras interpretações, evidencia um limite de representatividade que eventualmente teria em relação ao ambiente artístico atual.

Posturas ousadas na representação do corpo feminino podem atingir o limite do pornográfico, tal qual se observa em pintores consagrados da história da arte, como Ticiano, por exemplo, com sua *Vênus de Urbino*, de 1538: a posição nua da deusa romana e sua mão esquerda sobre sua genitália, a despeito de ter sido concebida como uma pintura privada, foi “[...] certamente considerado um gesto ousado, no limite do pornográfico” (ARASSE, 2015, p. 64), isto, naturalmente, a partir da mudança de seu *status* de obra privada para obra pública de museu, onde passou a ser mais vista.⁷

O historiador da arte Daniel Arasse (1944-2003), ao discutir as diferenças entre as *pin-ups*⁸ e aquela pintura de Ticiano, esclarece: “As *pin-ups* nunca são pornográficas. Estão nuas, ou seminuas, mas contém-se. Limitam-se a mostrar-se, a provocar, mas sem exageros” (ARASSE, 2015, p. 64). Não deixou, contudo, de ser percebida como um “[...] grande fetiche erótico. Não é por acaso que, trezentos e vinte e cinco anos mais tarde, Manet se inspirou nessa *Vénus* para pintar a sua *Olympia*” (ARASSE, 2015, p. 66).

Mesclando erudição e criativa capacidade literária nas quais se vale tanto de informações historiográficas, quanto de ironias e trocadilhos para se expressar, Daniel Arasse desconstrói a sisudez da historiografia em suas interpretações, nas quais leva em consideração o anacronismo das imagens e mesmo “correções” das interpretações de Panofsky e outros autores. Essa liberdade criativa é ilustrada pela contextualização

⁷ A pintura foi encomendada por Guidobaldo della Rovere e destinava-se à parede de um quarto de dormir (ARASSE, 2015, p. 62 e 63). Integra a coleção da Galleria degli Uffizi, em Florença.

⁸ *Pin-ups* são fotografias sensuais ou desenhos de mulheres feitas para fins reprodutíveis de consumo de público masculino.

que faz em referência aos tipos de pincéis dos artistas e informa que a palavra *pincel* vem

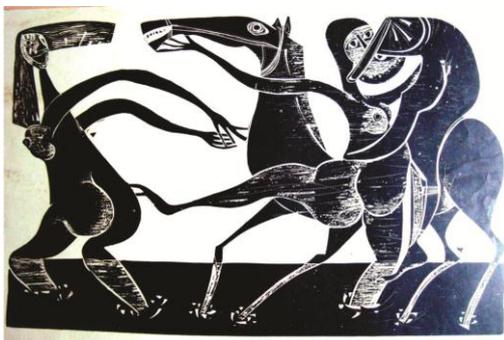
[...] do latim e significa ‘pequeno pénis’. Sim senhor, pequeno pénis, *penicillus* em latim. É Cícero quem o diz – pincel, pequeno membro, pequeno pénis. O facto abre uma série de horizontes inexplorados. E sabem de que tamanho eram os pincéis de Velázquez? Mandava-os fazer especialmente para ele, longos e finos. Já Turner preferia pincéis curtos e grossos (ARASSE, 2015, p. 58).

A maliciosidade com que o autor invoca as imagens das palavras *pincel* e *tamanho de pénis* é própria do contexto masculino, mais precisamente da cultura machista, porém, o humor e o contexto como o assunto é tratado por Arasse parece denotar, não uma crítica de costumes, mas confrontar a seriedade, a pompa e a erudição exacerbada com que muitos assuntos são tratados pela história da arte.

Hansen Bahia, que se mudara para Salvador em 1955, sempre flertou com os temas míticos, tais como a mitologia nórdica – com o álbum de gravuras *Nibulengen* – e a mitologia clássica, a exemplo do álbum *Odysseus* e da série *O diálogo das Héteras*⁹ e foi um dos muitos artistas que recriaram temas clássicos, a exemplo da série *O rapto das sabinas*, que por sinal lhe rendeu um prêmio na Bienal de Buenos Aires (BARRETTO, 2005, p. 57). Naquela série, a ação consiste nos romanos da recém-fundada cidade de Roma, sob o comando de Rômulo, em raptar as mulheres sabinas para esposá-las e, assim, garantir a descendência de suas famílias e a continuidade de Roma. As recriações, todavia, restringiam-se à utilização daquele tema, não havendo preocupação por semelhança formal ou compositiva em relação às obras de artistas anteriores, mas é muito provável que o erotismo aludido na cena tenha sido a real motivação para a confecção das xilogravuras, a julgar pela vertente erótica ter espaço privilegiado na produção desse artista.

O tratamento na estilização das formas já garante uma visualidade muito distinta das obras em pintura e a retratação da temática, por meio da xilogravura em preto e branco, aumenta essa distância, já que não mais se tem as cores para imprimir diferenciações nas qualidades de superfície e volumetria. Elmos, botas e braçadeiras são os pouquíssimos elementos que caracterizam os cavaleiros romanos salteadores, já que as mulheres sabinas se apresentam nuas.

⁹ O livro *Die abenteuer des Odysseus (A aventura de Odysseus)* foi lançado em 1962; *Nibulengen*, em 1963; e *Lukian die Hetärengespräche (Lukian, o diálogo das Héteras)*, em 1971 (FUNDAÇÃO..., 200-?).

Figura 261 - Hansen Bahia.*Rapto das sabinas: um homem montado a cavalo mais duas mulheres, 1969.*

Xilografia, 64,5 x 88 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.**Figura 262 - Hansen Bahia.***Rapto das sabinas: dois cavalos, dois homens e duas mulheres, 1969.*

Xilografia, 64,5 x 88 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Sequências de cenas individuais figurando raptos também foram estampadas uma ao lado das outras, como nas Figuras 264 e 265, criando um painel narrativo sequenciado, sem que haja uma hierarquia (narrativa ou importância de valor) de uma imagem em relação à outra.

Figura 263 - Hansen Bahia.*Rapto das sabinas: dois casais, 1969.*

Xilografia, 64,3 x 90,4 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.**Figura 264 - Hansen Bahia.***Rapto das sabinas: quatro vinhetas, 1969.*

Xilografia, 66,5 x 52,8 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Figura 265 - Hansen Bahia. *Rapto das sabinas: seis vinhetas*, 1969.



Xilogravura, 67,5 x 93,5 cm. Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Comparativamente, os dois temas explorados por Lenio Braga, Hansen Bahia e Anderson Santos, são enfocados com objetivos distintos entre si, referendando o caráter de ficções negociadoras dos poderes da diferença cultural, mencionada no título desta seção, existentes entre estruturas míticas preestabelecidas e assuntos contemporâneos elencados pelos artistas apropriadistas, onde os conteúdos progressos são ressignificados mediante os filtros culturais atuais, ou, melhor dizendo, nas propostas dos artistas de hoje.

Assim, em função dessas obras vistas, podemos considerar que em Lenio Braga predominam preocupações de denúncia, engajadas no contexto político; já a interpretação de Hansen Bahia situa as personagens no âmbito da eroticidade da cena e da autonomia estilística. No caso de Lenio Braga, a expressão de um ideal político e de enfoque social contrasta com a autonomia da liberdade de criação artística de Hansen Bahia. Podemos objetar o excessivo caráter alegórico da manifestação do primeiro – uma espécie de hipérbole visual, excessivamente enfática e evidente – e, em relação a Hansen Bahia, o aparente descompromisso de ideologia política, mas que na verdade guarda, em sua interpretação, um tema clássico e na sua apresentação, em um meio expressivo popular (a xilogravura) para o público atual, as idiossincrasias da mitologia greco-romana, algo da erudição do antigo e, ao fazê-lo, cumpre uma função social de popularização e democratização de conhecimento por meio da arte.

Ainda que de interesses dissonantes, apesar de terem sido feitas praticamente no mesmo período, as interpretações de Lenio Braga e Hansen Bahia são pertinentes e refletem os dois maiores direcionamentos nos quais a arte esteve dividida no século 20: o de obra como enfoque político explícito e comprometimento ideológico, de um lado; e o de autonomia artística, em relação a mensagens políticas ou sociais, mas assegurando para si uma pesquisa de linguagem e particular experimentação formalista, sendo esta segunda vertente predominante no modernismo europeu e, por influência, em grande parte na arte no Brasil.

Nos trabalhos desses dois artistas, assim como em Anderson Santos, a apropriação se instaura como procedimento operatório em comum entre eles, sendo que em Lenio Braga temos a *apropriação de imagem* propriamente dita, no sentido tradicional do termo, já que em *A curra* a solução da composição permite-nos reconhecer Rubens; e a *apropriação de tema*, no caso de Hansen Bahia, em que as imagens não mimetizam formas ou composições de outra obra – somente o tema. Por fim, Anderson Santos estaria no meio termo entre essas classificações, pois, ao mesmo tempo em que se evidencia a imediata lembrança de Klimt, o tratamento plástico dado estabelece diferenças significativas.

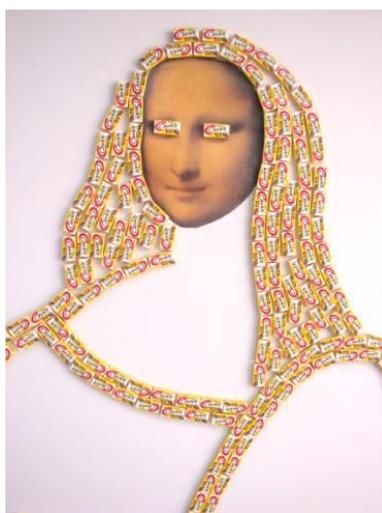
Adicional aos temas, a apropriação parece ser o mais significativo elo de conexão entre essas obras, resguardando, todavia, suas particularidades em termos das intencionalidades de cada criador e estabelecendo-se como criações plásticas (ficções) que negociam os poderes da diferença cultural entre os significados de outrora e os de hoje e cujos significados, inclusive, migram radicalmente de sentido, tais como conexões observadas entre a tradição clássica e a comunicação de massa e a indústria cultural ou, então, com a utilização da iconografia cristã inserida em contexto militarista contemporâneo, mediadora de extrema violência.

No primeiro caso, encontram-se obras diversas que negociam valores aparentemente espúrios, tal qual em *Story board para sonhos*, do baiano Joãozito (1966-2017), natural de Amargosa, com o qual granjeou o Grande Prêmio Viagem à Europa da 2ª Bienal do Recôncavo, realizada em São Félix, Bahia, em 1993. Constam daquela pintura figuras hibridizadas como o Adão de Michelangelo da abóbada da Capela Sistina, do primeiro quartel do século 16, usando máscara e capa de Batman, personagem das histórias em quadrinhos do século 20, e perfis leonardescos de rostos e capitéis de colunas clássicas, combinados a corpos e objetos que se vaporizam na

atmosfera pictórica. Esse trabalho de Joãozito é uma clara representação anacrônica de tempo e imagens e que se justifica na medida em que se propõe a existir em sonho.

Ainda nesse primeiro caso, pode-se situar a *Mona Lisa* (Figura 266), 2009, de Juraci Dórea, obra que participou da exposição *Arte comestível em Feira de Santana*, no Centro de Cultura Amélio Amorim, em Feira de Santana, Bahia, em abril de 2009. Juraci Dórea comenta o caráter de mitificação da pintura de Leonardo da Vinci, vulgarizada como produto de exploração comercial e de consumo, emoldurando o rosto da figura com caixas de Chicletes, as quais conformam olhos, cabelo e busto da famosa personagem. Um comentário mordaz do mastigar e expelir (é isso que fazemos ao mascar Chicletes), da superficialidade e dos hábitos de descarte do consumo cultural.

Figura 266 - Juraci Dórea.
Mona Lisa, 2009.



Técnica mista com caixas de Chicletes e reprodução em xerox sobre tela, 140 x 100 cm.

Fonte: Arquivo do artista. Feira de Santana, Bahia.

No segundo caso, situam-se duas gravuras do baiano natural de Salvador, Adriano Castro (1968): *Sem piedade*, 2008 (Figura 267), calcada na famosa escultura *Pietà*, de Michelangelo, e *A lança de São Longuinho II*, 2008 (Figura 268), cujo desenho da imagem, dada à ênfase da pose, possivelmente se origina de alguma estampa barroca ou maneirista. Ambas participaram do *International Small Engraving Salon Carunari*, em 2008, na Romênia e, em depoimento ao autor (CASTRO, 2017) o artista esclarece ter escolhido as imagens-base aleatoriamente, apenas porque necessitava de figuras conhecidas de santos para fazê-las portar armas,

dando prosseguimento à temática de seus trabalhos, nos quais explora predominantemente a violência nos seus aspectos políticos e religiosos, vinculada às problemáticas de imigração e terrorismo. Na ocasião dessas produções, Adriano Castro declara não ter pretendido profaná-las enquanto signos sacros, mas reconhece ter resultado assim na prática, por ocasião de sua recepção, já que *imagem sacra* e *arma de fogo* comunicam sentidos opostos, potencializados ainda mais pela tradição existente no cristianismo de mártires e mortes violentas.

Figura 267 - Adriano Castro.
Sem piedade, 2008.



Água-forte, 15 x 10 cm.
Acervo Florian Museum, Romênia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 268 - Adriano Castro.
A lança de São Longuinho II, 2008.



Água-tinta, 15 x 10 cm.
Acervo Florian Museum, Romênia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

5.2 SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA GRAVURA

Em 1971, Hansen Bahia produziu a xilogravura *Cavaleiros do apocalipse* (Figura 269), inspirada na obra de seu conterrâneo e famoso gravador Albrecht Dürer, exibida na exposição comemorativa ao quinto centenário de nascimento de Dürer, juntamente com artistas tais como Giacometti, Kokoschka, Matisse e Picasso.

Uma cópia dessa gravura também foi entregue em cerimônia oficial no Itamaraty, em Brasília, onde ocorria a mostra *Hansen Bahia: 20 anos de gravura*, no Setor de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (SANTOS, 2005).

Figura 269 - Hansen Bahia. *Cavaleiros do apocalipse*, 1971.



Xilogravura, dimensões não informadas na fonte.
Acervo Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.
Fonte: Hansen Bahia (2014, p. 46).

Figura 270 - Hansen Bahia. *O cavaleiro, a morte e o diabo*, 1970 e detalhe à dir.



Xilogravura prova I, 109 x 90,5 cm. e detalhe à dir. Acervo Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia. Foto do detalhe de Evandro Sybine.
Fonte: Deborah (2005, reprodução n. 33).

A xilogravura *O cavaleiro, a morte e o diabo* (Figura 270) é referida como sendo de 1970 e nela consta, no estandarte circular segurado pelo diabo (na lateral superior direita e no detalhe da Figura 272), a imagem refletida da gravura original de Dürer (Figura 271), mostrando parte do cavaleiro e da morte, e a inscrição (de trás

para frente) 1971, ano da comemoração do 500 anos do nascimento do artista renascentista, mais legível na matriz xilográfica de Hansen Bahia (Figura 272).¹⁰

Figura 271 - Albrecht Dürer.
O cavaleiro, a morte e o diabo, 1513.



Gravura em metal, 24,3 x 18,8 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 272 - Hansen Bahia.
Detalhe da matriz de
O cavaleiro, a morte e o diabo, 1970.



Matriz xilográfica. Foto de Evandro Sybine.
Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Boa parte dessa produção de Hansen Bahia que faz menção a Dürer, aos temas clássicos que explorou e às demais obras dos artistas mencionados na seção anterior, demonstra o caráter de intelectuação dos artistas em relação aos conteúdos corporificados nas obras que serviram de base para a apropriação, como fator constante do nosso pressuposto principal, já que demandam ao artista conhecer os fatos míticos e os contextos de produção das obras-base para, assim, iniciar sua reinterpretação dos temas e obras a partir de determinado ponto, de algo já existente. Pressupõe, então, haver não apenas afinidade ou admiração em relação às obras, mas também escolha, a qual normalmente ocorre mediante conhecimento e análise de como os artistas anteriores resolveram em seus trabalhos os desafios plásticos e compositivos, como se dão as destrezas técnicas e expressivas no tratamento do meio escolhido e, ainda a considerar, as excepcionabilidades das interpretações ali contidas. Dessa maneira, os caracteres de intelectuação e erudição de conhecimento se tornam evidentes e se constituem ainda em vias legitimatórias que justificariam as realizações de apropriações de imagens e de reinterpretações.

¹⁰ Onde se lê o ano “1971” normalmente, sem inversão, por ser a matriz. As reproduções em papel apresentam a leitura invertida (de trás para frente) daquele ano. Já a inscrição em alemão e as iniciais “HB” de Hansen Bahia encontram-se invertidas na matriz e, conseqüentemente, legíveis na ordem e leitura correta nas estampas impressas.

A qualidade de excepcionalidade encontrada em muitas obras é considerada fator relevante para a escolha de novas interpretações, promovidas por artistas de diferentes períodos ou gerações. É o que se observa em uma série de pinturas do baiano natural de Cachoeira e lá residente, Davi Rodrigues (1968), em que relê algumas xilogravuras de Hansen Bahia, incluindo *O cavaleiro, a morte e o diabo* (Figura 273), na qual ele não se restringe apenas em estabelecer vinculação com Hansen Bahia, mas também, por extensão, a Dürer. Isso resulta que Davi Rodrigues desloca valor para sua pintura por meio da dupla citação a Dürer e Hansen Bahia, reforçando a qualidade estética de seu trabalho, enquanto produto sensível por si só, enriquecendo-o pela conexão às obras de Dürer e de Hansen Bahia, e se beneficiando da relevância desses criadores.

Semelhantemente, Davi Rodrigues explora outras conhecidas gravuras de Hansen Bahia que compuseram *Negra multicolor*, uma exposição-homenagem ao centenário de Hansen Bahia, que teve lugar no Pouso da Palavra, em Cachoeira, em 2015, sendo composta por dez pinturas baseadas em gravuras do mestre alemão.

Figura 273 - Davi Rodrigues. *Releitura de O cavaleiro, a morte e o diabo, de Hansen Bahia, 2015.*

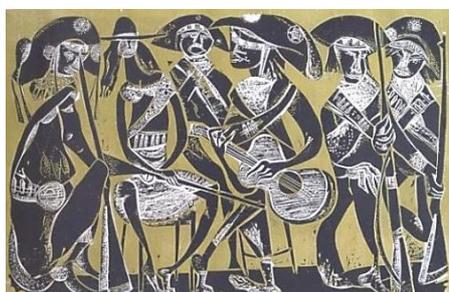


Acrílica sobre cartão, 48 x 32,5 cm. Foto de Seu Zé.
Fonte: Acervo do artista, Cachoeira, Bahia.

Ainda que Davi Rodrigues conserve áreas em negro, como nas xilogravuras, a inclusão de cores e o tratamento pontilhista e detalhista que o pintor explora em suas releituras criam sensações muito distintas da atmosfera expressionista soturna e dramática do xilógrafo. Ao universo iconográfico hanseniano, o pintor cachoeirense

adiciona sensualidade: a cor vermelha ao fundo das Figuras 273 e 275, por exemplo, e superfícies com delicados padrões repetidos de flores; a tonalidade esverdeada do fundo da Figura 277, a qual acresce frescor e aconchego ao casal. Davi Rodrigues modifica os sentidos imbuídos nas gravuras originais ao promover essas modificações, reescrevendo, em termos pictóricos, as qualidades plásticas da obra hanseniana, ao tempo que festeja uma visualidade mais colorida e espontânea, própria dos seus trabalhos, da luminosidade e alegria do Recôncavo baiano, do qual é um exemplar cronista.

Figura 274 - Hansen Bahia.
Grupo de músicos cangaceiros, 1973.



Xilogravura, 42 x 64 cm. Xilo 8/60.
Fonte: Hansen Bahia (2014).

Figura 275 - Davi Rodrigues. *Releitura de Grupo de músicos cangaceiros, de Hansen Bahia, 2015.*



Acrílico sobre cartão, 32,5 x 48 cm.
Foto de Seu Zé.
Fonte: Acervo do artista, Cachoeira, Bahia.

Figura 276 - Hansen Bahia.
Maria Bonita e Lampião, 1960.



Xilogravura III, 71 x 32,5 cm.
Fonte: Hansen Bahia (2014).

Figura 277 - Davi Rodrigues. *Releitura de Maria Bonita e Lampião, de Hansen Bahia, 2015.*



Acrílico sobre cartão, 48 x 32,5 cm.
Foto de Seu Zé.
Fonte: Acervo do artista, Cachoeira, Bahia.

Outro artista baiano em que, semelhantemente a Hansen Bahia, o erotismo ganha acentuada projeção, é Juarez Paraiso (1934), afeito às influências da decoratividade da imagem oriental indiana, observada também nas *shunga*

(ilustrações eróticas) dos gravadores japoneses, tal como Katsushika Hokusai (1760-1849) (Figura 278), gravura que explora a mesma temática que a litogravura *Homenagem ao Kamasutra* (Figura 279), na qual os corpos do casal, ao mesmo tempo em que se mesclam organicamente em um só, reforçam a geometria da oval que os contém.¹¹

Figura 278 - Katsushika Hokusai. *Dois amantes*, ca. 1815. De *A planta de Adonis* (*Fukujusō*).



Xilogravura de uma série de 12. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 279 - Juarez Paraiso. *Homenagem ao Kamasutra*, 1981.



Litogravura, 80 x 60 cm.

Fonte: Arquivo do artista.

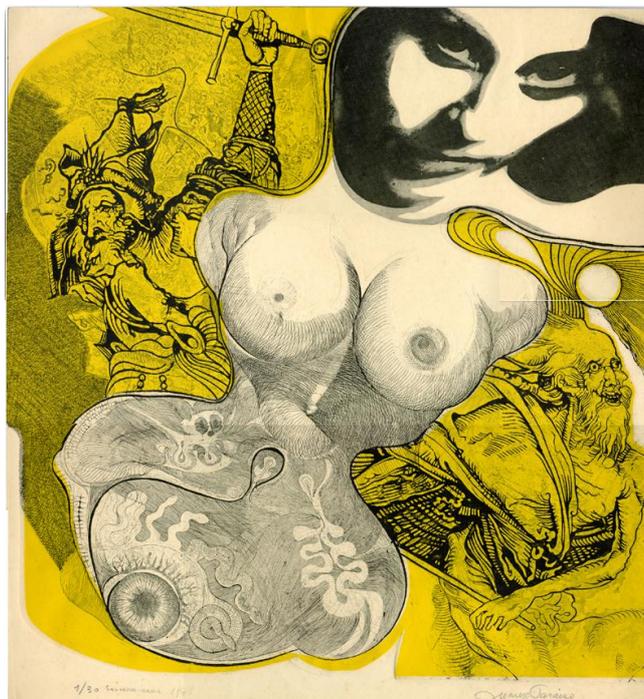
Homenagem ao Kamasutra (Figura 279) parece caracterizar o que entendemos por *alusão* à outra obra ou ao repertório de um artista em específico. *Alusão*, então, caracterizar-se-ia como empréstimo não literal (não evidente, não óbvio) de uma obra plástica que passa a assumir visualidade menos explícita (menos evidente ao fruidor), reestruturada em relação à obra à qual alude ou se conecta iconograficamente. *Alusão*, então, seria o oposto de *plágio*, já que *alusão* se dá de maneira não literal, enquanto *plágio* se configura em empréstimo literal de uma obra. Assim, poderíamos considerar que *Homenagem ao Kamasutra* alude às gravuras orientais indianas ou mesmo às *shunga* japonesas, mas não conforma plágio.

Em outra gravura, agora em metal, com aplicação de clichê fotográfico, produzida dez anos antes e intitulada *Homenagem a Albrecht Dürer* (Figura 280), Juarez Paraiso se vale de um busto feminino mesclado a dois dos quatro cavaleiros do apocalipse da gravura de Dürer, como a querer potencializar o caráter romântico de

¹¹ Além da evidente distinção estilística entre as duas gravuras, observe-se que a estampa japonesa representa uma penetração anal (e a vulva visível em sua totalidade, o que torna a imagem potencialmente mais erótica), enquanto que na litogravura de Juarez Paraiso é a vagina que é penetrada.

perdição associado à sedução feminina, como um porvir que também pode ser destrutivo, o que justificaria a associação ao aspecto “apocalíptico” dos dois cavaleiros coadjuvantes tomados por empréstimo do mestre alemão.

Figura 280 - Juarez Paraiso. *Homenagem a Albrecht Dürer*, 1971.



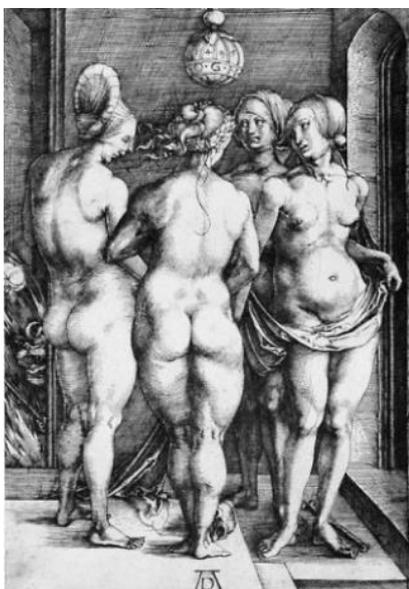
Gravura em metal, água-forte e água tinta, 50 x 46 cm, com detalhes de *Os quatro cavaleiros*, ca. 1497-1498, de Dürer.

Fonte: Paraiso (2006, p. 188).

Graças a seu grande poder de difusão e ao tratamento gráfico que garante reproduções com clareza, a gravura tem municiado artistas por várias gerações. Assim, vemos *As quatro feiticeiras*,¹² 1497, de Dürer (Figura 281) completamente reestruturada em termos colorísticos e duplicação de personagens, como a que o carioca Wladimir Dias-Pino (1927) promoveu em uma imagem da *Enciclopédia visual brasileira* (Figura 282), exibida na 32ª Bienal de São Paulo. Trata-se de um extenso projeto desenvolvido entre 1970 e 2016, uma espécie de inventário de imagens constituídas por meio de colagem, recorte, cópias xerox, sobreposição e manipulação digital, com 1001 volumes divididos em 28 séries, sendo as imagens compostas de conteúdos apropriados de várias origens e épocas.

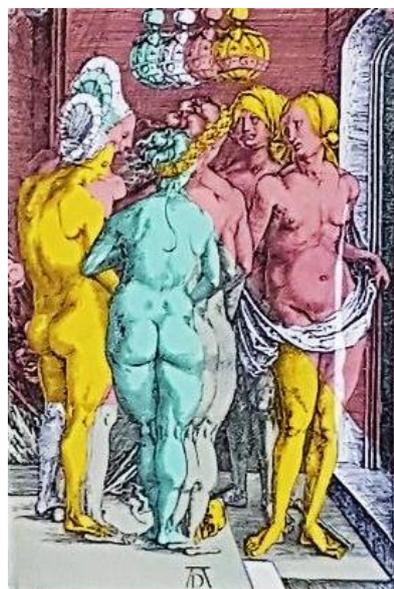
¹² Hubert Damisch (1996, p. 257), baseado em estudo de Eugène Duthuit, informa tratar-se de representação de Discórdia e não de quatro feiticeiras. Assim, as letras OGH (abreviatura de *Odium Generis Humanis*), que ornamentam o globo suspenso acima do grupo, referem-se ao lema de Discórdia.

Figura 281 - Albrecht Dürer.
As quatro feiticeiras, 1497.



Gravura em buril, 19,2 x 12,7 cm.
Fonte: Terra e outros (2013, p. 94).

Figura 282 - Wladimir Dias-Pino.
Enciclopédia visual brasileira
(detalhe baseado em Dürer), 1970-2016.



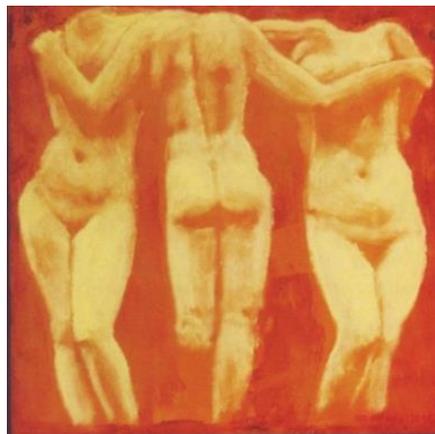
Detalhe de instalação em técnica mista
apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, 2016.
Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 283 - Wladimir Dias-Pino.
Enciclopédia visual brasileira (detalhe), 1970-2016.



Detalhe de instalação em técnica mista
apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, 2016.
Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 284 - Newton Mesquita.
As três Graças, 2011.



Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 125).

Outro detalhe da instalação *Enciclopédia visual brasileira* (Figura 283) apresenta três graciosas figuras femininas em uma livre criação do que se convencionou denominar as três Graças, outro tema clássico recorrente em muitas

composições modernas e contemporâneas, como se observa em um trabalho de Newton Mesquita (Figura 284), calcado em um fragmento de relevo clássico pertencente ao Museu do Louvre, onde as três personagens figuram em pose mais representativa, já que uma delas é disposta de costas.

5.3 O PASTICHE, A PARÓDIA E SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA PINTURA

Nas práticas artísticas no Brasil, percebem-se inúmeras produções baseadas em pinturas referenciais da história da arte e, no âmbito dos interesses desta pesquisa, encontram-se frequentemente o *pastiche* e a *paródia*, duas modalidades associadas à apropriação de imagens e exploradas em várias técnicas e a partir de quaisquer obras, não somente a pintura.

Fredric Jamenson considera o pastiche uma “[...] das mais significantes características ou práticas no posmodernismo hoje” e que as pessoas em geral tendem a “[...] confundir com ou assimilar como relacionado àquele fenômeno verbal chamado paródia. Ambos, pastiche e paródia envolvem a imitação ou, melhor ainda, a mímica de outros estilos e particularmente dos maneirismos e contrações de outros estilos” (JAMESON, 2002, p. 130). Ele, todavia, distingue o pastiche como algo destituído de sátira e a paródia como algo que apresenta sátira. Segundo ele, a paródia produz

[...] uma imitação a qual zomba da original. Eu não direi que o impulso satírico é consciente em todas as formas de paródia. Em todo caso, um bom ou grande parodista tem que ter alguma secreta simpatia pelo original, assim como uma boa mímica tem que ter a capacidade de se colocar a si próprio no lugar da pessoa imitada. Entretanto, o efeito geral da paródia – seja simpatia ou maldade – é ridicularizar a natureza privativa desses maneirismos estilísticos, seus excessos e excentricidades em contraposição à maneira que as pessoas normalmente falam ou escrevem. Por isso permanece em algum lugar por trás de toda paródia o sentimento de que é a norma linguística em contraste com os estilos dos grandes modernistas que podem ser arremedados¹³ (JAMESON, 2002, p. 130. Tradução nossa).

¹³ “[...] an imitation which mocks the original. I won’t say that the satiric impulse is conscious in all forms of parody. In any case, a good or great parodist has to have some secret sympathy for the original, just as a great mimic has to have the capacity to put himself/herself in the place of the person imitated. Still, the general effect of parody is – whether in sympathy or with malice – to cast ridicule on the private nature of these stylistic mannerisms and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write. So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked” (JAMESON, 2002, p. 130).

Essa imitação parodística ridicularizadora da natureza dos maneirismos estilísticos do original está presente nos trabalhos do paulistano Lorenzo Castellini, os quais se valem de fragmentos de reproduções de pinturas célebres, inseridos no ambiente atual, como visto na *Vênus de Botticelli*, flutuando sobre a logomarca da Shell; a cabeça de Medusa, de Caravaggio, combinada a uma pessoa recostada no sofá; Van Gogh e sua orelha disposta à mesa; e uma das *Demoiselles de Avignon* de Picasso que sai a passeio (Figura 285). O caráter parodístico é acentuado pela presença visual da mão do fotógrafo – aparente em todas elas –, evidenciando ao observador o artifício da montagem que o artista denomina *aircollage* (colagem no ar, colagem aérea) e acentuando a natureza satírica de contrastar motivos tão dispares com ambientes e pessoas da cidade de São Paulo.¹⁴

Figura 285 - Lorenzo Castellini. [Sem título, 2015?].



Fotografias com detalhes de: *O nascimento de Vênus*, de Botticelli; *Cabeça de Medusa*, de Caravaggio; *Autorretrato com orelha cortada e cachimbo*, de Van Gogh; e *Les Femmes d'Alger*, de Picasso. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A interpretação de cunho parodística é também notada em algumas das colagens do curitibano Anderson Thives (1980), radicado no Rio de Janeiro desde 2002, em que se vale de algumas das obras da série *Releituras* que produziu, tomando

¹⁴ Trata-se da série *Great masters having great times (Grandes mestres divertindo-se)*, do projeto @art.lies, desenvolvido no Instagram e baseado na frase de Picasso de que “Arte é a mentira que nos permite ver a verdade”. Lorenzo Castellini comenta: “A composição é feita de elementos diversos usando distância e planos de fundo distintos, onde não existe contato entre o elemento e a forma onde ocorrerá a colagem espacial, criando muitas vezes um efeito cômico-surreal” (CASTELLINI, 200-?).

por base algumas obras referenciais da história da arte, mantendo a estrutura original da obra-base e, em outra produção (esta já de cunho parodística), extrai detalhes de obras famosas e as reposicionam em outras poses e situações nas quais privilegia o humor (Figura 286).

Figura 286 - Anderson Thives. Obras no Galeria Café, Rio de Janeiro, 2014.



Colagem sobre madeira, dimensões não especificadas na fonte.

Mona Lisa, à esq. e, à dir. detalhe de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e de *O grito*, de Munch.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Outro artista que também explora as possibilidades parodísticas é a paulistana Marcela Tiboni (1982), a qual se vale de fotografia, recortes de detalhes de obras da história da arte e do próprio corpo, em trabalhos desenvolvidos em várias séries,¹⁵ como se constata em *Variações para acervo* (Figura 287), 2006, em que máscaras feitas a partir de feições e vestuários de personagens extraídos de pinturas antigas são moldadas ao seu rosto e reestruturadas em expressões de comicidade, principalmente pelas supressões dos narizes das máscaras e articulações da boca da própria artista.

¹⁵ Trabalhos diversos com utilização de imagens da história da arte compõem as séries *Autorretrato*, *Beijo*, *História da arte*, *La Tour*, *Jônico*, *Mondrian* e *Velas*, que podem ser vistos no sítio do Museu Virtual de Artes Plásticas (http://muvi.advant.com.br/artistas/m/marcela_tiboni/marcela_tiboni.htm).

Figura 287 - Marcela Tiboni. *Variações para acervo*, 2006.



Fotografia sobre MDF, 40 x 30 x 3 cm, cada.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A desilusão e o ceticismo em relação ao legado de progresso da tradição modernista possibilitou que a *paródia* fosse utilizada de modo retórico para denunciar as reivindicações de uma então dominante ideologia modernista que aos poucos foi perdendo validade (BUCHLOH, 2009, p. 183).

A *paródia* e a *ironia* são dois traços frequentes no Pós-modernismo que provocam a maior irritação nos opositores dessa tendência, sendo que nunca tiveram lugar na primeira fila da reflexão sobre a arte (COELHO, 2006, p. 257).

Já o sentido de *pastiche* (também referido como *pasticho*), a depender do autor e de alguns contextos, pode variar entre a “[...] imitação servil de obra literária ou artística” (HOUAISS, 2009, p. 1443), conforme descrito no verbete do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* e a denominação “[...] dada a uma obra de arte usando elementos tirados de um estilo ou de uma obra específica, sem constituir, efetivamente, uma cópia”, de acordo com outro verbete, do *Dicionário de artes plásticas*, de Almir Paredes Cunha (2005, p. 265). Este segundo autor considera que o “[...] *pastiche* se aproxima, consciente ou inconscientemente, de uma caricatura do modelo, pelo exagero de seus elementos”, uma espécie de *variante*, que, por sinal, é outro vocábulo vinculado a *pastiche*, do mesmo Dicionário.¹⁶

Fredric Jamenson esclarece que o momento em que *pastiche* se apresenta é quando desaparece nas normas linguísticas a possibilidade de ridicularizar linguagens

¹⁶ Esta segunda acepção parece ser a mais corrente, já que o próprio Houaiss (2009, p. 1443) relaciona como outras significações do termo, o entendimento existente na área da música europeia no século 18 que denominava *pastiche* uma ópera composta de fragmentos de outras, não necessariamente do mesmo autor, ou, ainda no campo musical, uma “[...] obra instrumental que contém partes compostas por diferentes autores” (HOUAISS, 2009, p. 1443). Na história da arquitetura, o Neogótico é apontado no verbete de Houaiss como um estilo que se vale do *pastiche*.

personais e estilos idiossincráticos e nada mais resta a não ser diversidade e heterogeneidade:

Este é o momento em que pastiche aparece e paródia se torna impossível. Pastiche é, assim como paródia, a imitação de um peculiar e único estilo, o uso de uma máscara estilística, discurso em uma linguagem morta: mas é uma prática neutra de tal mímica, sem o inconfessado motivo da paródia, sem o impulso satírico, sem risada, sem aquele ainda latente sentimento de que existe algo *normal* comparado com uma possível comicidade do que está sendo imitado. Pastiche é paródia sem expressão, paródia que perdeu seu senso de humor [...] ¹⁷ (JAMESON, 2002, p. 131. Grifo do autor. Tradução nossa).

No contexto da arte no Brasil, poderíamos mencionar alguns trabalhos que se caracterizam por *pastiche*, este entendido no sentido de criações destituídas de sátira e a partir de pinturas de conhecidos artistas de séculos anteriores, tais como as releituras de Anderson Thives (Figura 288), baseadas em Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli e Tarsila do Amaral, bem como, e principalmente, algumas intervenções promovidas por Laura Lima.

Figura 288 - Anderson Thives. *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci, 2008;
Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli, 2008; e *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 2008.



Colagem sobre madeira, 110 x 90 cm, cada.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

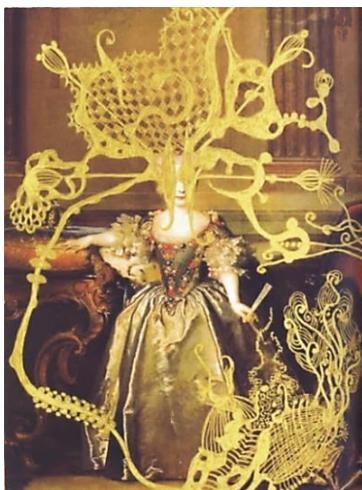
A mineira Laura Lima (1971) cria requintados desenhos em caneta gel dourada sobre reproduções de pinturas de vários artistas, tais como Nicolas de

¹⁷ “That is the moment at which pastiche appears and parody has become impossible. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor [...]” (JAMESON, 2002, p. 131. Grifo do autor).

Largillierre (Figura 289) e Leonardo da Vinci (Figura 290). Os desenhos exploram padrões abstratos e, ocasionalmente, o acréscimo de algum elemento do mundo concreto, tal qual o pássaro delineado em contorno, “pousado” na mão da personagem retratada em *Dama com arminho* (Figura 290), de Leonardo da Vinci. Os sentidos advindos da cor dourada da caneta gel utilizada, o preciosismo dos desenhos e o título da série (*Ouro flexível*) dado pela artista reforçam a simbologia de preciosidades das obras-base e relevância da subjetividade artística.

Figura 289 - Laura Lima.

Ouro flexível - Infanta (A Infanta Maria Ana Victoria de Bourbon 1724), 2005-2006.



Caneta gel dourada sobre reprodução de *Infanta Maria Anna Victoria de Bourbon*, 1724, de Nicolas de Largillierre. Coleção da artista. Foto de Paulo Inocêncio.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2006a, p. 334).

Figura 290 - Laura Lima.

Título e ano não informados na fonte.



Caneta gel ouro sobre reprodução de *Dama com arminho*, ca. 1487, de Leonardo da Vinci, 12 x 37 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Uma vez esclarecida a distinção entre *pastiche* e *paródia*, cabe-nos agora concentrar a atenção em trabalhos que se valerem de apropriações de pinturas e nos sentidos que cada artista intentou materializar.

Em seu *Hell's diptych (Díptico do inferno)* (Figura 291), 1993-1994, o espanhol e filho de diplomata brasileiro, Miguel Rio Branco (1946), que vive no Rio de Janeiro, vale-se de um detalhe de *O último julgamento*, 1570, do pintor flamengo Martin de Vos (Maarten de Vos, 1532-1603), disposto à esquerda, e bandagens de pano, na metade direita. O artista, mais conhecido por sua produção em fotografia, tingiu de vermelho as duas superfícies, referenciando a simbologia sanguínea do sofrimento e o clima de desespero da imagem demoníaca do Juízo Final.

Figura 291 - Miguel Rio Branco. *Hell's diptych*, 1993-1994.

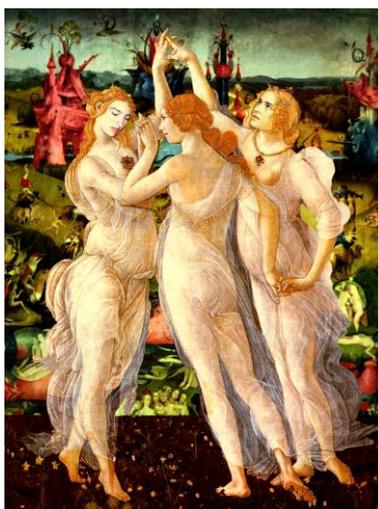


Fotografia cibachrome, 120 x 240 cm. **Fonte:** Pedrosa e Moura (2015, p. 321).

A composição do panejamento disposto à direita repete o serpenteado dos corpos em danação da metade esquerda, fustigados por demônios e alude aos tecidos usados em curativos, para aliviar o sofrimento. O terror seiscentista do fim do mundo é transportado para os dias de hoje e se já não mais apavora os crentes, lembra-nos da fugacidade da vida.

Na arte da Bahia, o erotismo e a admiração por obras dos grandes artistas do passado refletem-se também em muitos trabalhos de Juarez Paraiso (1934), nascido em Arapiranga, Bahia e residente em Salvador, notadamente naqueles em que a beleza feminina idealizada mostra-se por meio de sedutoras linhas, como vista na produção renascentista em pintura e, em especial, em Sandro Botticelli. Um detalhe da famosa pintura *A primavera*, pintada pelo mestre italiano, entre 1477 e 1478, mostra as três Graças (ou as *Horae* da primavera) dançando elegantemente para celebrar a divindade romana Vênus, ligada à primavera e ao mês de abril, representada no centro da composição. O artista baiano “extrai” as três Graças do florido cenário (Figura 292), insere fotografias dos rostos de sua esposa e suas duas enteadas aos das Graças e contrasta essa imagem etérea de sonho ao cenário fantástico do painel central de *O jardim das delícias*, tríptico de Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516), pintado entre 1480 e 1490. O caráter ritualístico da dança das três figuras femininas domina e contrasta, por oposição, com as cenas delirantes de Bosch. A mensagem é clara de manutenção e reverência da linguagem clássica, associada a uma idealização de virtudes em que a beleza é o valor preponderante.

Figura 292 - Juarez Paraiso. Sagração da primavera, 1996.



Infogravura com manipulação fotográfica sobre reproduções de pinturas de Sandro Botticelli e Hieronymus Bosch.
Dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso (2006, p. 298).

Se em Juarez Paraiso a atmosfera das três Graças é lírica e musical – as figuras parecem flutuar –, em Renato da Silveira (1944) aparenta ser de clara contestação ao padrão clássico (e aos valores de beleza, simetria, clareza, equilíbrio e tranquilidade) revivido pelo Renascimento italiano e pretexto para estabelecer comentários de gênero atualizados de seu tempo. Pelo menos é isto que se pode denotar em um detalhe de *Comício mágico: ascensão e queda de Madame Lisa* (Figuras 293 e 294) em que o artista insere, em lugar de uma das três Graças, uma aparente ativista feminista, a julgar pela roupa andrógina, escondendo os atrativos físicos femininos; ao assim proceder, presumimos atualizar a presença de sua protagonista pela sua postura e participação ativa nas ações político-sociais. A mulher mostra-se como partícipe e agente transformador da sociedade em que atua e não apenas como elemento passivo de contemplação (e manipulação) masculina. O próprio título do trabalho parece corroborar essa leitura de cunho político contestatório, pois anuncia o crepúsculo da imagem da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci,¹⁸ ainda que o artista informe tratar-se da retomada da figuração, após o predomínio da arte abstrata e que sua intenção era dar continuidade aos mestres do passado, retomando a arte figurativa.¹⁹

¹⁸ A *Mona Lisa* é apresentada ao final (na extrema lateral direita) da pintura e a peça é composta por uma série de outras imagens: um nu feminino (capa da revista masculina *Playboy*), um centauro de perfil, um detalhe da logomarca da Esso, o mencionado detalhe das três Graças de Sandro Botticelli, alguns símbolos gráficos, uma reprodução de obra do próprio artista (que apresenta um astronauta) e, por fim, a *Mona Lisa*.

¹⁹ Em conversa telefônica com o autor em 30/11/2016.

tema orixás pela arte comercial na Bahia “[...] que termina transformando tudo numa questão de figurinos e apetrechos” (SILVEIRA, [1976]). A maioria de sua produção referenda isso, o que nos leva a deduzir que *Comício mágico...* é uma das poucas obras na qual figuram apropriações míticas clássicas.

O sentido na historiografia da arte do grupo formado pelas três Graças foi elucidado por Edgar Wind²⁰ (LLOYD-JONES, 1997, p. 29), formado por Castidade, Prazer e Beleza.²¹

As três Graças constituem uma das mais apreciadas imagens do Renascimento italiano e os humanistas florentinos não cessaram de evocá-la para justificar os argumentos mais diversos, respaldando-se nas autoridades aristotélicas e platônicas da Antiguidade.

Em relação à condição alegórica das três Graças, Edgar Wind (1968, p. 26) constata, ainda, que nenhum outro grupo da Antiguidade provocou tanto a imaginação de poetas e artistas plásticos; o Renascimento aprendeu sobre elas por intermédio de Sêneca (WIND, 1968, p. 34)²², em cuja versão elas trajavam vestido, modelo que sobreviveu em muitos exemplos, conhecidos inclusive no Renascimento. Contudo, o tema das três Graças nunca se tornou tão popular quanto a versão em que se apresentam nuas, rapidamente aceita como fórmula clássica (WIND, 1968, p. 31).

A vinculação das três Graças aos valores da Antiguidade podia funcionar como elemento legitimador das ideias pagãs defendidas pelos humanistas, inseridas no novo contexto renascentista, justificando assim a sua utilização, o que explica uma

²⁰ Segundo Hugh Lloyd-Jones (1997, p. 29), primeiro com base no filósofo estóico Crisipo, citado por Sêneca, e depois a partir das alegorias neoplatônicas aceitas por Ficino e Pico, sendo que a significação alegórica das três figuras está documentada com precisão na *Theologia platonica* de Ficino. Segundo Hubert Damisch (1996, p. 149), a unidade de Vênus é manifestada nas três Graças.

²¹ Castidade é a figura central e que em *A primavera*, de Botticelli, encontra-se de costas para o observador da pintura, enquanto olha desesperançada para Mercúrio; Prazer posiciona-se na lateral esquerda, de costas para Mercúrio; e Beleza localiza-se na lateral direita, a mais próxima de Vênus.

Em seu *Emblematum liber* (1531), Andrea Alciato (1993, p. 205) informa serem as três figuras irmãs, filhas de Júpiter e Eurinome. Ao comentar aquele emblema de Alciato, Santiago Sebastián (1993, p. 203-204) informa que elas viviam no Olimpo, na companhia das Musas e que além de Afrodite/Vênus, às vezes também compunham os séquitos de Apolo e Dionísio. Alciato (1993, p. 205) instrui-nos que elas proporcionam à sua senhora, Vênus, prazeres e alimentos, apresentam-se nuas e identifica-as com outros nomes: Eufrosine, a alegria; Aglaia, o resplendor; e Pitho, a persuasão.

²² Sêneca, por sua vez, teria copiado em *De beneficiis* as observações que Chrysippus escrevera no séc. 3 a.C. (WIND, 1968, p. 30; 34) e a imagem descrita por aquele é considerada a mais antiga, anterior à relatada por Servius no séc. 4 d.C. Sêneca descreveu as Graças em um movimento circular de dança e trajando vestidos transparentes, em oposição à concepção de Servius delas nuas, a qual, por sinal, é a que consideramos como típica. Servius argumentou que elas se mostravam nuas para evidenciar serem livres de engano (WIND, 1968, p. 30). Já Sêneca concebia-as em vestidos transparentes pela razão de que boas ações e benefícios devem ser evidenciados ao olhar. Na concepção de Sêneca, o sentido do trio era o de que as três Graças simbolizavam a generosidade e as ações de *dar* (a primeira Graça, à esquerda), *receber* (a do meio, de costas para nós e com o rosto voltado para a primeira) e *retribuir* (a terceira, a da direita), enquanto que Servius concebia-as apenas como *dar* e *retribuir*, com a Graça do meio envolvida na ação da primeira (WIND, 1968, p. 30).

das motivações para a reutilização de imagens antigas na arte renascentista; de igual maneira, em outros posteriores contextos culturais, poderia referendar o pressuposto principal desta pesquisa de ser a apropriação de imagens um procedimento teórico-operatório e um recurso poético, praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder, ao fazer artístico, caracteres de intelectuação, erudição de conhecimento e legitimação. Exatamente o que observamos na reutilização das três Graças nas obras apresentadas.

Vejam os a aplicação desse pressuposto na apropriação do baiano Renato da Silveira (Figuras 293 e 294). Inconscientemente, ele substitui Beleza (a Graça da direita), por uma imagem contemporânea de mulher, a quem, justamente pela conexão com as demais Graças e a partir da constatação de se tratar de uma mulher contemporânea (pelos trajes, maquiagem e cabelo), se pode interpretar que a mulher teria na contemporaneidade dois papéis e a cena poderia tratar-se de uma crítica ao papel da passividade feminina, dentro da sociedade de consumo, ou de uma crítica inclusiva da necessidade de representatividade e participação feminina. O primeiro papel confronta a passividade feminina dentro da sociedade de consumo por estar sujeita à moda do vestuário, à indústria da beleza na utilização de maquiagem e cosméticos – observemos que o rosto se apresenta carregado, como se fora uma máscara –, ao corte de cabelo da moda, referendada por elas flutuarem sobre um fundo coberto de logomarcas e símbolos comerciais gráficos; o segundo papel propõe uma crítica inclusiva da necessidade de representatividade e participação feminina, mediante a ruptura da suavidade e do equilíbrio da imagem por uma mulher atual, com roupas e costumes de hoje, em tudo diferente da idealização das duas outras mulheres.

Essa ruptura da suavidade e do equilíbrio da imagem por uma mulher atual esboça a negação da feminilidade, como produto de deleite do olhar masculino (presente nas outras duas pela suavidade do corpo e vestes esvoaçantes), sugere a presença ativa da mulher atual (a imagem é atualizada mediante a inserção de uma personagem mais condizente com a realidade do contexto brasileiro), e parece propor transfigurar o círculo de dança em um círculo de manifestação cívica (o título – *Comício mágico: ascensão e queda de Madame Lisa* –, inclusive, alude a ativismo político), atualizando o papel feminino às conquistas feministas de representação de poder e participação cívica da mulher.

Lembremos, também, que se trata de um fragmento de um políptico que alterna formas de representações femininas, protagonizadas por homens (capa de revista *Playboy*, pinturas de Botticelli e Leonardo da Vinci que dão ênfase à graça, suavidade e beleza), misturadas a elementos modernos (*design* gráfico, propaganda, astronauta) e constatação da insustentabilidade dos valores clássicos em relação à realidade brasileira, razão pela qual anuncia a "queda" do padrão de beleza e os valores associados à arte de influência clássica e, em especial, a um dos maiores símbolos da cultura eurocêntrica: a *Mona Lisa*.

Demonstra-se, assim, que a apropriação de imagens das três Graças, na obra de Renato da Silveira, constitui-se em recurso poético que, ainda que tenha sido praticado com o intuito de contrapor os valores que elas representam, ele as vincula ao seu trabalho, como exemplos do repertório de conceitos e ideias representados por aquela imagem (e às quais se opõe), denotando erudição de conhecimento ao fazer uso delas, pois a imagem apropriada (e especificamente aquela) tem um rico histórico de uso enquanto tema. Ele não provocaria o mesmo efeito caso abrisse mão de sua aplicação (ou pelo menos, possivelmente, seria mais difícil estabelecer laços de ruptura com a tradição clássica, sem a utilização de imagens clássicas) e justamente pela utilização da imagem apropriada, ele então adiciona e evidencia os valores culturais arraigados na tradição da imagem, que se tornam elementos estruturantes do trabalho, para então exercer sua crítica e adicionar sua contribuição. Trata-se, portanto, de uso da apropriação para conceder ao fazer artístico caráter de intelectuação, um dos elementos do nosso principal pressuposto. Assim também se explica o aproveitamento da *Mona Lisa*.

Esse mesmo emprego da apropriação com a finalidade de conceder um caráter de intelectuação ao fazer artístico é observado em Juarez Paraiso, na *Sagração da primavera* (Figura 292) e em *Natividade intergaláctica* (Figura 298). Em ambos os casos, a vinculação às figuras de Botticelli torna-se fundamental para os conteúdos ali delineados pelo artista baiano e somente mediante imagens que comuniquem pureza, graciosidade, suavidade, beleza, harmonia – evidenciadas nas mulheres pintadas por Botticelli – é que ele poderia contrapor os rostos dos seus entes queridos. Outras vinculações semelhantes são também produzidas em relação a Leonardo da Vinci, tal qual a que insere o rosto de sua filha Amanda Simon Paraiso, em substituição ao da *Mona Lisa* (Figura 296), ocasião em que dialetiza tipos de beleza física e hegemonias de gosto ao transpor um rosto de uma jovem negra em uma obra sacralizada como

uma das mais expressivas pinturas ocidentais, promovendo, assim, uma ação anticolonialista. A operação se dá harmonicamente, ainda que o artista deixe claro ao observador, em termos colorísticos, as zonas de inserção da nova imagem. Procedimento similar é observado em relação a Giovanni Bellini, em *Comunhão* (Figura 295), produzido seis anos antes, onde a face de sua esposa, a também artista Marcia Magno, aparece na *Pietà* em substituição à Mãe de Jesus, para o catolicismo.

Figura 295 - Juarez Paraiso.
Comunhão, 1999.



Arte digital com manipulação fotográfica de detalhe da pintura *Pietà*, 1465, de Giovanni Bellini.
Dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso (2006, p. 17).

Figura 296 - Juarez Paraiso.
[*Amanda Simon Paraiso como Mona Lisa*], 2005.



Arte digital com manipulação fotográfica de *Mona Lisa*, ca. 1503-1505, de Leonardo da Vinci.
Fonte: Paraiso (2006, p. 288).

O famoso desenho *Homem vitruviano*, 1490, de Leonardo da Vinci, de uma figura masculina desnuda, com braços e pernas inscritos num círculo e num quadrado é, em *Homenagem à mulher* (Figura 297), apropriado e representado como uma mulher. Poeticamente, o artista transforma um dos braços em asa, criando um misto de *Vitória alada* (a *Nike* grega) e celebração das proporções clássicas femininas das famosas esculturas greco-romanas e dos cânones renascentistas de proporção humana, pautados no equilíbrio entre suas partes e na simetria, como requisitos de clareza compositiva e beleza. Não é por menos que ele faz ali constar o rosto da *Vênus de Milo*.

Figura 297 - Juarez Paraiso.
Homenagem à mulher, 1986.



Guache e lápis de cor, 51 x 30 cm.
Desenho baseado em detalhe da *Vênus de Milo*, ca. séc. 2 a.C. e no *Homem vitruviano*, 1490, de Leonardo da Vinci.
Fonte: Paraiso (2006, p. 172).

Figura 298 - Juarez Paraiso.
Natividade intergaláctica, 2002.



Arte digital com desenho e manipulação fotográfica de detalhe de *A Madona do livro* (ou *Madona com o Menino*), 1483, de Sandro Botticelli.
Dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso (2006, p. 296-297).

Algumas utilizações de apropriações de imagens de obras conhecidas, como vistas em *Homenagem à mulher* (Figura 297), adicionam ao fazer artístico não apenas o mencionado caráter de intelectualização, mas também de legitimação da sua realização. Isso significa que a força expressiva e a importância do trabalho são devedoras da reutilização das imagens preexistentes (e que se espera sejam reconhecidas), muito mais do que a constatação da habilidade técnica da feitura (altamente qualificada, diga-se de passagem, no caso de Juarez Paraiso), de sua criatividade ou de sua temática, no caso das referências não serem reconhecidas. O prestígio cultural, a representatividade social e a fortuna da tradição histórica representadas pela *Vênus de Milo* e pelo *Homem vitruviano*, prevalecem como fatores legitimadores que justificam e qualificam o trabalho final. A alta qualidade estética e técnica e a importância sociocultural, ambas creditadas às duas obras preexistentes, constituem-se em valores arregimentados ao trabalho atual do artista baiano, associação esta referendada principalmente pela sua maestria técnica.

É inquestionável que *Homenagem à mulher* evidencie conteúdo de celebração da força e relevância do papel feminino, já que entendemos *homenagem* como “[...] expressão ou ato público como mostra de admiração e respeito por alguém” (HOUAISS, 2009, p. 1031), ou seja, claramente, Juarez Paraiso faz uma deferência,

presta um tributo à mulher e, para tanto, serve-se de dois trabalhos realizados originalmente por homens²³ e mesmo substitui, como mencionado, a figura masculina do *Homem vitruviano*. Ironicamente, a etimologia da palavra *homenagem* significava, no século 14, juramento de fidelidade, subordinação e respeito ao senhor feudal (HOUAISS, 2009, p. 1031), o que pode explicar daí advir o caráter de cerimônia ou o aspecto de consagração associado ao termo, propriedades valorativas, aliás, também integrantes das obras que serviram de base ao artista, o que reforça a índole legitimatória que acreditamos configurar sua *Homenagem à mulher*.

A questão de gênero talvez seja uma das mais destacadas preocupações em alguns dos trabalhos de Juarez Paraiso, pois, adicional à ação anticolonialista de retratar Amanda Simon Paraiso como *Mona Lisa* (Figura 296), a discussão acerca de gênero já é pautada em *Cristo-mulher* (Figura 299), de 2000, onde apresenta ideias concebidas em fotografias produzidas anteriormente, em 1973. Trata-se de uma série de arte digital e manipulação fotográfica na qual uma mulher nua assume a posição de Cristo crucificado e onde ainda se vê a imagem apropriada de um rosto de Cristo sobreposto ao da mulher. Aqui já não se trata mais de dialetizar tipos de beleza física e hegemonias de gosto, como observado na transposição do rosto de sua filha sobre a *Mona Lisa*, e sim de exemplificação do que em linguística e semiótica se denomina *arquítexito* (CALABRESE, 2004, p. 164), uma das cinco manifestações de *intertextualidade* (ou *transtextualidade*, segundo Gérard Genette).²⁴ Essa manifestação da tipologia de Gérard Genette se configura como um conjunto das competências de gênero, conceituação útil para descrever a complexidade da concepção visual de trabalhos que discutem gênero.

Assim, tanto *Cristo-mulher*, quanto *Medusa [Autorretrato]*, 1983 (Figura 300) constituem arquítexitos, contrapondo o gênero feminino à tradição teológica masculina de exclusão da mulher, no primeiro caso, e a adaptação das terríveis características da Górgona Medusa, mítica figura feminina, ao rosto do artista, no segundo caso. A característica de petrificar quem a contemplasse parece ser a qualidade buscada pelo artista na imagem antiga ao se autorretratar como Medusa, em uma espécie de metáfora do papel do artista que, ao tempo em que pode capturar a atenção do observador por instantes, “congelando-os” de terror em uma pseudoimobilidade, pode

²³ Ainda que a *Vênus de Milo* seja de autor anônimo (às vezes atribuída a Alexandros de Antioquia), os escultores na Grécia antiga eram homens.

²⁴ *Intertexto verdadeiro, metatexto, hipertexto e paródia como gênero emblemático* seriam as quatro outras manifestações (CALABRESE, 2004, p. 163-164).

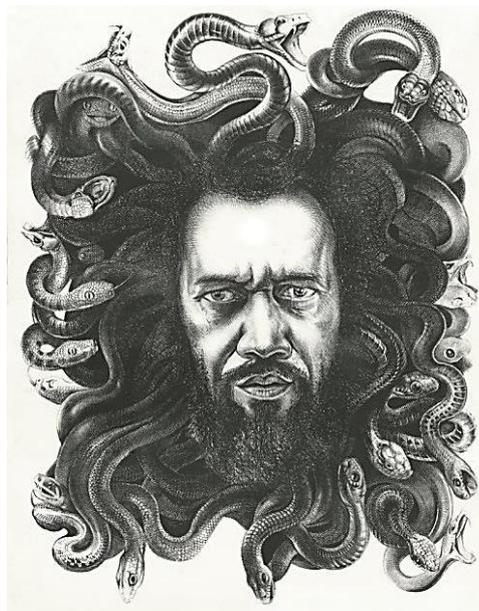
matar ou ressuscitar pessoas, poderes esses atribuídos à Medusa e os quais, transpostos nessa recriação, parecem simbolizar tanto a força mobilizadora do artista, quanto a criação artística em si, que em muitos casos se configura de maneira terrível e desafiadora ao questionar valores existentes.

Figura 299 - Juarez Paraiso.
Cristo-mulher, 2000.



Arte digital com manipulação fotográfica,
dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso, 2006, p. 20.

Figura 300 - Juarez Paraiso.
Medusa [Autorretrato], 1983.



Litogravura, 80 x 60 cm.
Fonte: Paraiso, 2006, p. 24.

Esse comentário feito por Juarez Paraiso sobre o papel do artista como Medusa assume novos e diferentes sentidos ao que existia em relação à imagem da Górgona, o que demonstra, na prática, a materialização de um processo de ressignificação dos sentidos anteriores os quais, devido a essa obra, passam a significar metáforas dos papéis do artista e da criação artística, em demonstração prática do nosso primeiro pressuposto secundário: que a ressignificação de imagens é sinônimo de apropriação de imagens. Essa ressignificação atende aos interesses dos sentidos do artista praticante da apropriação, os quais devem ainda levar em consideração a recepção da obra para sua plena decodificação e complementação de significação.

Outras obras nas quais se constata, de maneira ainda mais clara, essa assertiva de a ressignificação atender aos interesses dos sentidos do artista praticante da

apropriação, o que resulta em ressignificação de imagens ser sinônimo de apropriação de imagens, são *Déjeuner no sertão* (Figura 301) e *Mulheres correndo pelo sertão* (Figura 302), ambas de 1988, de Juraci Dórea, baseadas em Manet e em Picasso, respectivamente. Naqueles trabalhos, os âmbitos das pinturas de Manet e de Picasso são recontextualizados nos conteúdos regionalistas que o artista baiano busca transmitir como sentidos, utilizando-se de tratamento formal que recria a linguagem visual simplificada da literatura de cordel.

Figura 301 - Juraci Dórea.
Déjeuner no sertão, 1988.



Carvão e PVA sobre tela, 151,5 x 152 cm.
Acervo Museu Regional de Arte da
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS.
Fonte: Museu Regional de Arte de Feira de Santana
(2000, p. 34).

Figura 302 - Juraci Dórea.
Mulheres correndo pelo sertão, 1988.



PVA sobre tela, 80 x 80 cm.
Acervo de Washington Falcão, Salvador.
Obra integrou mostra
individual realizada em janeiro de 1989 no
18 do Paschoal Espaço Cultural, Salvador, Bahia.
Fonte: Arquivo do artista.

Dois anos depois, Juraci Dórea integra o projeto Canudos, ocasião na qual produziu *Canudos 10* (Figura 303), 1990, baseado em detalhe da *Guernica*, de Picasso. Trata-se de um dos trabalhos de uma série de pinturas sobre a Guerra de Canudos, tomada no projeto como a *Guernica do sertão*. Um dos vencedores do prêmio Concorrência Fiat, em 1990, o projeto Canudos foi desenvolvido em parceria com o artista plástico e *designer* gráfico Washington Falcão. *Canudos 10* participou de várias mostras, tal qual a ocorrida no Teatro Castro Alves, em Salvador, e uma em Beira do Açude de Cocorobó, em Cocorobó, Bahia, ambas em outubro de 1990.

Figura 303 - Juraci Dórea. *Canudos 10*, 1990.



Carvão e PVA sobre tela, 220 x 160 cm.
Acervo do Museu do Sertão, Monte Santo, Bahia.
Fonte: Arquivo do artista.

Em 1993, Juraci Dórea produziu três trabalhos inspirados em obras de Paul Gauguin (Figuras 304, 306 e 308).

Figura 304 - Juraci Dórea. *Moça na praia*, 1993.



PVA sobre tela, 100 x 140 cm. Trabalho baseado em *Mulheres do Taiti na praia*, 1891, de Paul Gauguin.
Fonte: Arquivo do artista.

Figura 305 - Paul Gauguin.
Mulheres do Taiti na praia, 1891.



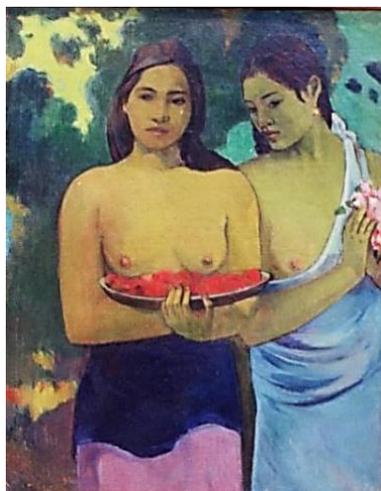
Óleo sobre tela, 69 x 91 cm.
Musée d'Orsay, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 306 - Juraci Dórea.
Duas mulheres na praia, 1993.



PVA sobre tela, 100 x 140 cm.
Fonte: Arquivo do artista.

Figura 307 - Paul Gauguin.
Duas mulheres taitianas [Jovens com flores de Mangal], 1899.



Óleo sobre tela, 94 x 72 cm.
 The Metropolitan Museum of Art,
 Nova York.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 308 - Juraci Dórea.
Seios e flores vermelhas, 1993.



PVA sobre tela, 60 x 60 cm.
 Acervo de Raymundo Pires e Yara Cunha, Feira de Santana. Obra integrou exposição no 18 do Paschoal Espaço Cultural, em 1989, Salvador, Bahia.

Fonte: Arquivo do artista.

De igual maneira, ressignificação de imagens como sinônimo de apropriação de imagens é notada em muitas obras contemporâneas que se valem do audiovisual e dos meios digitais, tal qual o vídeo *Sem título*, 2008 (Figura 309), das baianas Ana Paula Pessoa (1977) e Rachel Mascarenhas (1973). Nele figuram referências a trabalhos de Paul Cézanne, Gustav Klimt, Egon Schiele, Kasimir Malevich e da própria Rachel Mascarenhas. Deisiane Barbosa (2014) comenta que as peças artísticas inseridas no contexto do vídeo dialogam com os temas explorados pelas artistas, sendo que as ressignificações asseguram “[...] a busca por referências para a concepção artística de uma obra”, reforçando nosso pressuposto e apontando ser o procedimento de apropriação de imagens uma relevante etapa na concepção e desenvolvimento de seus trabalhos.

Figura 309 - Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas.
Frames do vídeo *Sem título*, 2008.



Videoarte, 5'. Acervo das artistas. Prêmio Residência Nacional do 15º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

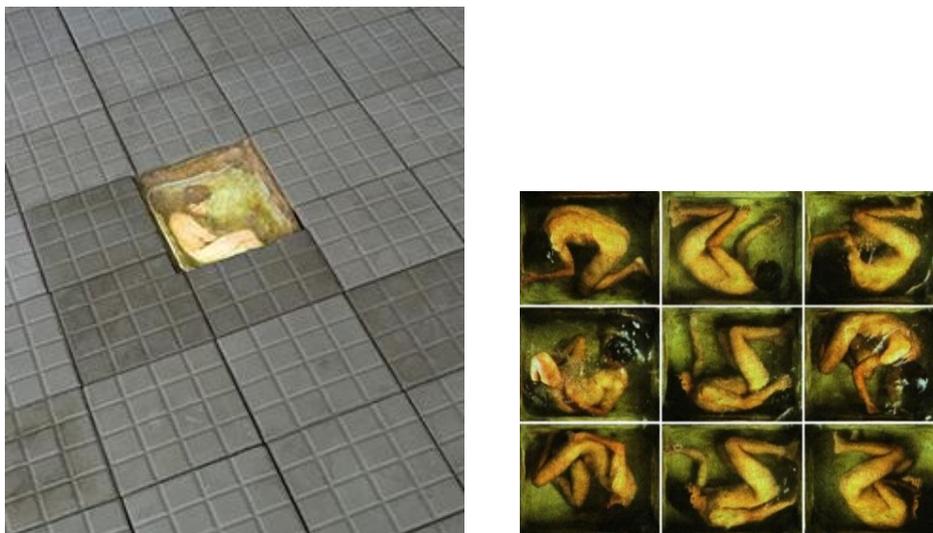
O exercício criativo do corpo é também tratado pelas duas artistas na vídeoperformance *Transluminuras*, 2008, a qual parte de duplo processo criativo, unindo ideias das fotografias de Ana Paula Pessoa, com pinturas de Rachel Mascarenhas, baseadas em Klimt e Schiele (BARBOSA, 2014).

5.4 SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA CITAÇÃO E DA AUTOCITAÇÃO

A videoinstalação *Passeio neoconcreto* (Figura 310), apresentada por Caetano Dias pela primeira vez, em 2010, na exposição *Transverso*, na Galeria Paulo Darzé, em Salvador, mostra a projeção em vídeo de um homem em posição fetal que se contorce em um diminuto espaço no chão, encravado entre placas de pisos industriais. A citação ao movimento Neoconcreto brasileiro se dá tanto no trocadilho do título, em que o sentido corporal de *passeio* – de passear, caminhar – se junta à concretude da calçada verdadeira, em placas de concreto, quanto na problemática entre geometrização e participação ativa do fruidor, premissa neoconcretista que propunha que o contemplador migrasse para a condição de partícipe, envolvendo-se física e subjetivamente na apreensão e constituição das obras. O desconforto e a aparente inadequação dos suaves movimentos do corpo remetem à pseudoimagem uterina

anterior ao nascimento, um oásis de vida, todavia, ainda contida e limitada pelo rígido cenário geométrico das placas de concreto, o que parece constituir-se como um ácido comentário acerca da estandardização do pensamento racionalista que sobrepuja a subjetividade.

Figura 310 - Caetano Dias. *Passeio neoconcreto*, 2010.

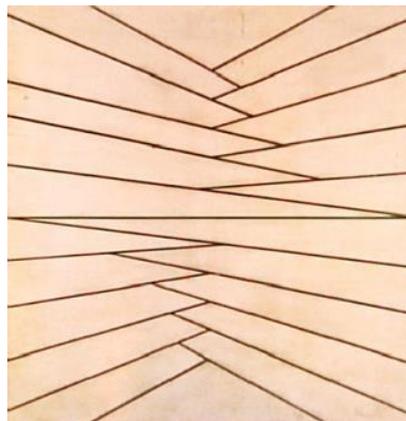


Videoinstalação, 18', loop. Detalhe da instalação à esq. e *stills* do vídeo, à dir.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

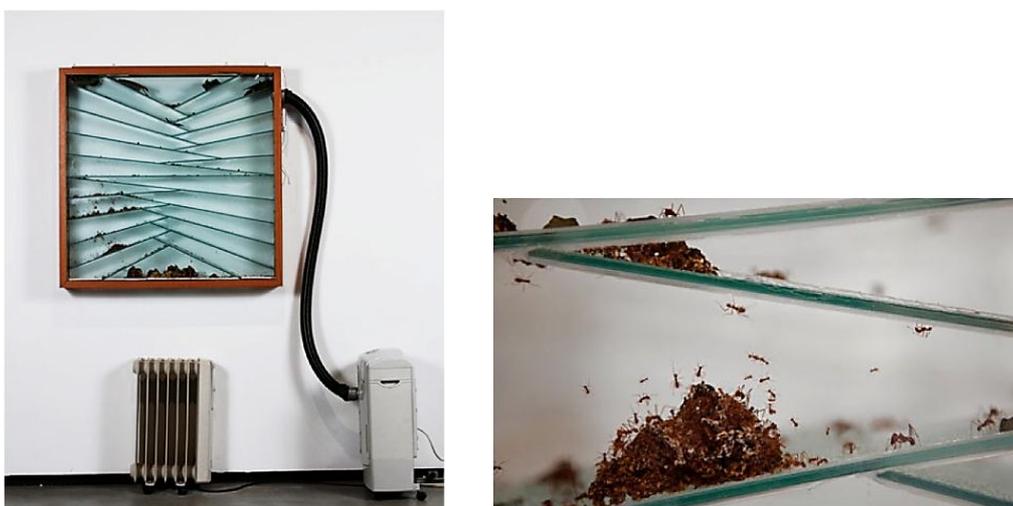
Com *Formigueiro: ideia visível* (Figura 312), 2010, o paulistano Theo Craveiro (1983) revive o trabalho *Ideia visível*, 1956, do concretista paulistano Waldemar Cordeiro (Figura 311), mediante citação àquela composição, cuja organização linear bidimensional, formada por diagonais, é reestruturada em vidro e espaço onde circulam formigas vivas. Ao assim proceder, Theo Craveiro contrapõe à ideia de uma arte formalista e autorreferente, representada por Waldemar Cordeiro, ao fator mundano e dinâmico dos seres vivos, no caso as *formigas*, conhecidas pelo alto nível organizacional e hierárquico na distribuição de tarefas e necessidade de manutenção dessa colônia, dessa maneira explicitando os cuidados que a vida necessita. A manutenção da obra é dependente da manutenção da vida. Uma só existe em função da outra. Por meio desse trabalho, também mostrado fora do Brasil, na 12^a Bienal de Istanbul, em 2011, e em função da citação a Waldemar Cordeiro, Theo Craveiro materializa sua visão processual da arte, a qual viabiliza a convivência de duas formas de pensar historicamente antagônicas.

Figura 311 - Waldemar Cordeiro. *Ideia visível*, 1956.



Tinta e massa sobre madeira, 100 x 100 cm.
Acervo Adolpho Leirner, São Paulo. Foto de Romulo Fialdini
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

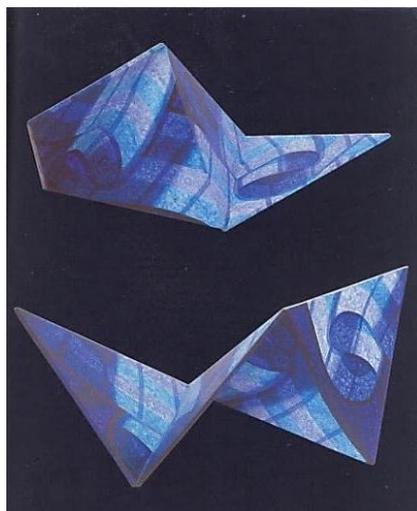
Figura 312 - Theo Craveiro. *Formigueiro: ideia visível*, 1956/2010.



Obra à esq. e detalhe à dir. Vidro, metal, borracha, madeira e formigas vivas, 100 x 100 x 24 cm.
Baseada em *Ideia visível*, 1956, de Waldemar Cordeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

É também por meio de citação que o baiano César Romero (1950), natural de Feira de Santana e residente em Salvador, produziu *Bicho emblemático* (Figura 313), da série *Bichos emblemáticos*, de dez peças, produzida em homenagem a Lygia Clark, entre 1999 e 2000. Apresentada na exposição *Cromutações: pinturas*, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2001, o trabalho alude às formas obtidas mediante manipulação das estruturas articuladas em metal de Lygia Clark, intituladas genericamente *Bichos*.

Figura 313 - César Romero. *Bicho emblemático*
(da série *Bichos emblemáticos*), 1999-2000.



Escultura em madeira pintada, 14 x 95 x 80 cm,
aqui vista em dois ângulos. Foto de Beto Oliveira.
Coleção Geraldo Edson de Andrade, Rio de Janeiro.
Fonte: Romero (2001).

No caso de César Romero, o interesse recai nas variações cromáticas e formais possibilitadas pelas articulações dos *Bichos*. Ele mantém a tridimensionalidade por meio da estrutura de madeira pintada monocromaticamente, apresentada em dois tamanhos.²⁵ Suas peças, todavia, são fixas, operação que suspende o cinetismo dos movimentos presentes em Lygia Clark, perpetuando-os na estaticidade da escultura.

Citações são também recorrentes em Vauluizo Bezerra (1952), natural de Aracaju, Sergipe, e radicado em Salvador em 1955, como se constata: em *Après Marcel III* (Figura 314), 2004, uma das pinturas concebidas como tríptico temático em que faz aparecer o *readymade Roda de bicicleta*, de Duchamp; e em detalhe da instalação *Trajetos* (Figura 315), onde um mictório industrializado de parede (alusão à *Fonte*, outro *readymade* de Duchamp) serve de base à haste vertical que simboliza uma das lanças da *Batalha de São Romano*, 1440, de Paolo Uccello (1397-1475), uma das primeiras utilizações da perspectiva linear em pintura.²⁶

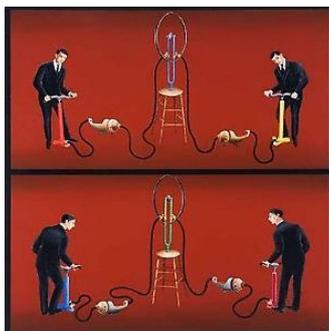
A mostra denominada *Trajetos* ocorreu em 2010, no Museu de Arte Moderna da Bahia, ocasião em que Vauluizo Bezerra apresentou a instalação homônima

²⁵ Nas dimensões de 120 x 80 x 60 cm, utilizou azul, verde, amarelo, cinza e púrpura; já nas peças que medem 14 x 95 x 80 cm, valeu-se de vermelho, preto, ciano, violeta e laranja.

²⁶ Como é sabido, *A Santíssima Trindade*, de Masaccio (1401-1429), mural pintado entre 1427 e 1428 na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, Itália, é considerada a primeira pintura realizada segundo aplicação das regras matemáticas da perspectiva linear de Filippo Brunelleschi para sugerir profundidade numa superfície plana e passar a impressão de tridimensionalidade.

inspirada na pintura *Batalha de São Romano*, sendo que a referência a Paolo Uccello se deu, ainda, com projeções de versões daquela pintura, manipuladas digitalmente, e um vídeo em *looping*, com cenas de uma batalha do filme *Ran*, de Akira Kurosawa, a qual também teria sido inspirada no artista italiano.

Figura 314 - Vauluizo Bezerra. *Après Marcel III*, 2004.



Acrílica sobre tela, 120 x 120 cm.
Acervo Paulo Darzé Galeria, Salvador, Bahia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 315 - Vauluizo Bezerra. *Trajetos*, 2010.



Instalação, dimensões variáveis.
Vista da instalação no Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Para a professora e curadora Alejandra Muñoz, o trabalho artístico de Vauluizo Bezerra “[...] funde criação e invenção em processos de apropriação de referências e objetos que não são apenas designados, deslocados ou subvertidos em seus significados: são também alterados em sua materialidade e condição física” (CATÁLOGO..., 2010), aludindo os recursos técnicos e materiais utilizados pelo artista, o que se aplica neste caso da instalação *Trajetos*, na recriação tridimensional

dos ritmos das lanças da pintura de Uccello. A historiadora e teórica Cristina Pescuma (2013, p. 99), por outro lado, assinala que Vauluizo Bezerra sempre corrompe os códigos e “[...] produz simulacros através de hibridismos e apropriações, como o detalhe da instalação *Trajetos*, em que redesenha com objetos as linhas de guerra de uma pintura renascentista de Paolo Uccello, dando a eles essa mesma força de armas numa batalha”.

Vauluizo já demonstrara interesse em apropriações de obras consolidadas da história da arte, tal qual demonstrado em projeto do trabalho artístico *Sem título*, concebido para participar do Concurso Público de Projetos em Artes Plásticas, em 1982, em Salvador.²⁷ O trabalho consistiu em explorar e apresentar três discursos de abordagens do produto *arte* e problematizações referentes à sua função, sua leitura e seu meio.

Já em relação à citação feita a Claude Monet, mencionada na seção 2.4 *Apropriação de imagens na Bahia*, promovida pelo baiano Marepe em *Notícias da Lagoa* (Figura 40), não foi uma iniciativa isolada e sem precedentes. Marepe frequentemente faz menções à história da arte, mesmo quando não evidencia isso claramente (e, portanto, correndo o risco de não ser notado imediatamente) ou, ainda, quando não há intenção consciente, o que pode caracterizar aparentes citações a René Magritte e Marcel Duchamp, as quais podem ser acrescidas àquela de Claude Monet. O próprio artista, em depoimento em vídeo (MUSEU..., 2014), comenta influências de outros artistas em sua criação e, em especial, de Lygia Clark, ao valorizar o encadeamento e interligação processual nas realizações dos trabalhos, e de Marcel Duchamp, no que toca à utilização de coisas prontas da vida pragmática para a produção de arte.

Cânone (Figura 316), 2006, instalação apresentada na 27^a Bienal de São Paulo, alça guarda-chuvas à condição de módulos compositivos (como cânones ou medidas), pendurados em sequências verticais um embaixo do outro, formando colunas de guarda-chuvas e forte alusão a duas pinturas do surrealista belga René Magritte (1898-1967). Parece tratar-se de uma aparente mescla de *As férias de Hegel* (onde consta um guarda-chuva aberto com um copo d’água em cima) e a conhecida

²⁷ Vauluizo Bezerra foi um dos nove artistas escolhidos. O Concurso Público de Projetos em Artes Plásticas foi promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, através do Museu de Arte Moderna da Bahia. Os demais artistas foram: Almandrade, Eckenberger, Juarez Paraiso, Juraci Dórea, Márcia Magno, Rino Marconi, Nildão e Zito. A comissão julgadora foi formada por Frederico de Moraes, Rubem Valentim, Matilde Matos, Gisélia Passos, Humberto Rocha e Reynivaldo Brito (BRITO, 1982).

Golconda, de 1953, em que homens idênticos vestidos com sobretudos escuros e chapéus coco são dispostos no ar como pesadas gotas de chuva, contra um pano de fundo de edifícios e céu azul. A visualidade de *Cânone* é bastante diferente de outras produções, tal como *Mariinha* (com dois “i”, mesmo), 2003, quando utilizou sombrinhas estampadas, frutas e lenços coloridos, o que reforça ainda mais a alusão de *Cânone* a Magritte.

Figura 316 - Marepe. *Cânone*, 2006.

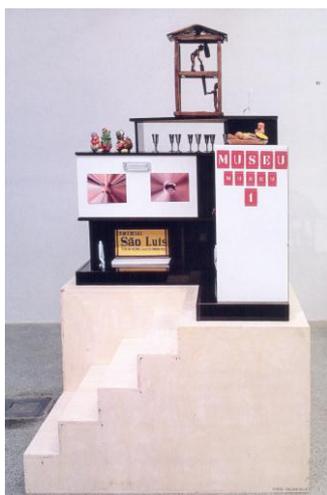


Nylon, metal e plástico, dimensões variáveis.
Instalação exposta na 27ª Bienal de São Paulo, 2006.
Fonte: Holzwarth (2007, p. 165).

Já em *Renovação do ar*, de 2014, instalação em que exaustores industrializados e tingidos de cores são dispostos em cima de pneus, a citação assume aspecto de homenagem a *50 cm³ de ar de Paris*, de 1919, de Duchamp (ALZUGARAY, 2015, p. 66), um pequeno *readymade* composto por ampola de vidro cheio de ar de Paris que Duchamp trouxera de viagem e oferecera como presente para o amigo e colecionador Walter Arensberg.

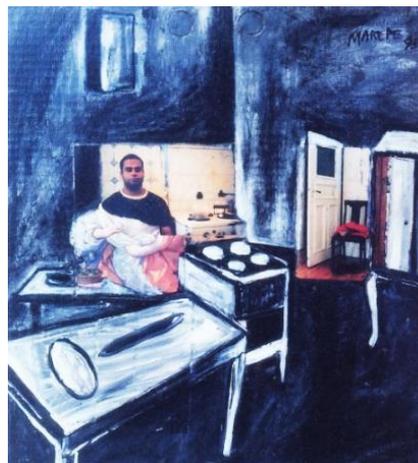
Outras citações são mais explícitas e evidentes ao observador – principalmente pelo direcionamento do título –, como a *performance Homenagem a Pollock*, de 2004, apresentada na mostra *Impermanência e transitoriedade*, no Museu de Arte do Espírito Santo, onde balões de gás hélio de várias cores foram estourados e cujos resíduos coloridos dispostos no chão aludiam ao procedimento de gotejamento de tinta inventado pelo pintor norte-americano.

Figura 317 - Marepe. *Museu*, da série *Instituições*, 2014



Objeto com miniaturas de obras, dimensões não especificadas na fonte. Foto de Gillian Villa.
Fonte: Alzugaray (2014/2015, p. 61).

Figura 318 - Marepe. *Sem título*, 1995.



Técnica mista sobre papelão, 60 x 50 cm.
Fonte: Holzwarth (2007, p. 6).

Não somente manifestações em forma de citações às obras de grandes artistas são percebidas em Marepe, mas o artista se vale ainda de autocitações aos seus próprios trabalhos, como se pode ver em *Museu* (Figura 317), 2014, exposto na 3ª Bienal da Bahia, onde um espaço arquitetônico museológico é simulado em maquete, no qual constam reproduções em miniatura de objetos diversos, incluindo uma versão miniaturizada do famoso muro da Comercial São Luis, que mencionamos na Introdução desta pesquisa. A miniaturização de versões de obras, todavia, como é sabido, foi também um recurso utilizado por Duchamp para disseminar seus trabalhos.

A vinculação de Marepe, em termos de apropriações de imagens, ocorre efetivamente por meio de citações e alusões a trabalhos de outros artistas, já que são poucas as obras em que ele se aproveita de imagens prontas, extraídas da história da arte, caso de *Sem título* (Figura 318), 1995, em que o próprio artista “traveste-se” como uma dama europeia do século 18, imersa em uma claustrofóbica cozinha, em evidente comentário do aprisionamento do feminino em relação ao de escrava do lar, conciliada à obrigatoriedade matrimonial, razão pela qual a personagem expõe seus seios. O glamour do detalhe da mulher em ricas vestes é rapidamente sufocado pelo insalubre e escuro ambiente, do qual se evidencia a cozinha. O ano de realização desse trabalho é o mesmo de *O casamento*, instalação do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, dominada por um fogão ligado a um botijão transparente

preenchido de feijões, gravação em áudio da história infantil *D. Baratinha vai casar* e fotografias de cenas de casamentos.

Nascido em Salvador, porém residente em São Paulo desde 1997, onde montou atelier, Gustavo Moreno (1969) é outro artista que se vale de citações à história da arte e à cultura ocidental. Na exposição *Cada um de nós, também os outros*, em 2012, na Paulo Darzé Galeria de Arte, em Salvador, exibiu trabalhos realizados com fotografias realizadas em Londres e acumuladas ao longo dos anos. O artista intervém nelas, torna anônimos os indivíduos nas fotografias e adiciona frases alusivas a fatos artísticos, históricos e culturais, demonstrando preocupações existencialistas, mediante o cruzamento das figuras humanas com informações da periodização da cultura ocidental, no que parece ser uma tentativa de buscar coerência em sua trajetória por meio de vinculação a dados históricos.

As alusões aos fatos artísticos e culturais, nesses trabalhos de Gustavo Moreno, são feitas com menções a pintores, arquitetos, escritores e filósofos, tal qual se vê nas Figuras 319 e 320, peças sem títulos datadas de 2012, nas quais são mencionadas, em texto, obras de destaques realizadas por Masaccio e Velásquez em pintura, das quais constam escrito em letras maiúsculas “Masaccio conclui os afrescos para a Igreja Sta Maria del Carmine - 1427”, na Figura 319, e “Velásquez pinta *As meninas* 1656”, na Figura 320. Esses trabalhos de Gustavo Moreno demonstram as muitas possibilidades que citações à história da arte podem servir, enquanto subsídios, para externar preocupações atuais.

Figura 319 - Gustavo Moreno.
Sem título, 2012.



Fotografia digital e esmalte sintético sobre aço, 195 x 115 cm.
Fonte: Moreno (2012).

Figura 320 - Gustavo Moreno.
Sem título, 2012.



Fotografia digital, acrílica, óleo e esmalte sintético sobre lona, 140 x 140 cm.
Fonte: Moreno (2012).

Aux armes citoyens e *Formez vos bataillons* (Figura 321), ambas de 2004, assim como *A Michelangelo* (Figura 322), 2006, do baiano Chico Mazzoni (1954), integraram a individual *Pop-up*, na Ebec Galeria de Arte, em Salvador, em 2006, e são representativas do interesse do artista em relação a obras significativas do universo da arte. Nelas, Chico Mazzoni recria duas alegorias das virtudes: a virtude ideológico-política, no caso das duas primeiras, baseadas em detalhe de *A liberdade guia o povo*, 1830, de Delacroix, espécie de representação da força de espírito e determinação do povo francês; e a virtude espiritual, no caso da terceira, a potente imagem do herói bíblico David, baseado na escultura homônima de Michelangelo, produzida entre 1501 e 1504.

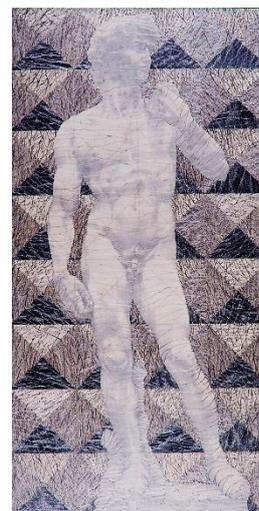
Figura 321 - Chico Mazzoni.
Aux armes citoyens; Formez vos bataillons, 2004.



Acrílica e tinta para tecido sobre tela, 40 x 40 cm, cada.
Ambas as pinturas são baseadas em *A liberdade guia o povo*, 1830, de Delacroix. Fotos de Saulo Kainuma.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 322 - Chico Mazzoni.
A Michelangelo, 2006.



Acrílica e grafite sobre tela, 1,60 x 80 cm. Baseada em *David*, 1501-04, de Michelangelo. Coleção Ciro Marinho. Foto de Saulo Kainuma.

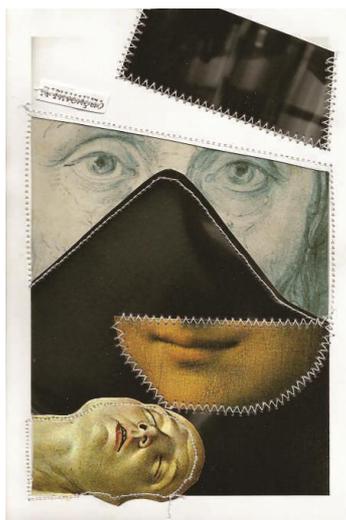
Fonte: Arquivo do artista.

Os conteúdos imagéticos de Delacroix e de Michelangelo são higienizados, reestruturados em novos recortes interpretativos, cujos códigos pictóricos buscam privilegiar as sensações visuais, a saber, a configuração e as cores da personagem central das duas primeiras – inclusive pelas reduções dos enquadramentos da alegoria da liberdade dados pelo artista, eliminando a turba revoltosa e o cenário caótico restante, presentes na pintura romântica, além de inverter a posição da alegoria da liberdade que, na pintura original posiciona-se olhando para a esquerda –, e a suave

representação da aparência marmórea da escultura de Michelangelo, na terceira, cuja superfície, com poucos contrastes do corpo de David, cria uma imagem etérea, recortada por fundo tratado decorativa e ilusionisticamente por padrão em relevo conhecido por bico de diamante. Assim, as imagens que agora se veem se distanciam sobremaneira dos conteúdos originários e parecem se afirmar como puras sensações.

As fotografias costuradas do paranaense Fabio Gatti (1980), que vive em Salvador desde 2007, denotam a adoção de procedimentos de apropriação de imagens como recurso investigativo e processual de sua criação artística. Em *A invenção* (Figura 323), 2010, Fabio Gatti produz um trabalho no qual mescla fotografia, reproduções de pinturas (detalhes da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e do rosto de Marte, da têmpera *Vênus e Marte*, ca. 1483-84, de Botticelli) e de desenho, com texto escrito em tipografia, filme e linha de costura.

Figura 323 - Fabio Gatti. *A invenção*, 2010. Série *Gatnos*.



Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.
Baseada em detalhes da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci,
e de *Vênus e Marte*, ca. 1483-84, de Botticelli.
Fonte: Gatti (2013, f. 182).

A série de fotografias costuradas de Fabio Gatti apresenta algumas das características de suas preocupações em relação ao papel e ao lugar da fotografia na expressão contemporânea, consoante a característica apontada por Rubens Fernandes Júnior (2009, p. 157 *apud* GATTI, 2013, f. 110-111) de a fotografia ser, por essência, plural, como forma de expressão e linguagem, como informação e também como comunicação. Nesse âmbito pluralista, encaixar-se-ia, ainda, a criticidade de ideias,

pautando nas obras discussões acerca das motivações ideológicas, culturais e comportamentais da cultura ocidental.

Em *O vômito* (Figura 324), 2010, uma frase é “proferida” por um personagem extraído da pintura *O ilusionista*, de 1502, de Hieronymus Bosch. Na narrativa de Bosch – cuja proposta é transmitir uma mensagem moral edificante –, um ancião tem sua bolsa de dinheiro, pendurada à cintura, roubada ao ser distraído por um mágico que alega fazer expelir rãs da sua boca. Em Fabio Gatti, as “rãs” são trocadas pela frase que diz “[...] quase inteiramente de uma ficção de realidades humanas” (GATTI, 2013, f. 115), assertiva essa que deixa clara a fabulação inerente às relações humanas calcadas na dominação de poder, seja ele político, religioso ou, no caso da pintura de Bosch, uma alegoria da tradição da vítima inocente e ignorante, representada pelo ancião enganado, imagem particularmente viva na Idade Média, de uma humanidade débil, facilmente manobrada por heréticos e falsos profetas. O texto sobrepõe a face melancólica e desesperançada de um indivíduo ao fundo. O “vômito” impõe-se ao interlocutor exatamente por tratar-se de uma construção intelectual humana, percebida como criadora de dogmas em função de sua crença e à qual busca enquadrar a humanidade, vomitando suas “verdades”.

Figura 324 - Fabio Gatti.
O vômito, 2010. Série *Gatnos*.



Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.
Baseada em *O ilusionista*, ca. 1502, de Bosch.
Fonte: Gatti (2013, f. 115).

Figura 325 - Fabio Gatti.
A brasa do tempo, 2010. Série *Gatnos*.



Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm. Baseado em *O paraíso terrestre*, 1480-1490, de Bosch, em *Boi abatido*, 1655, de Rembrandt e *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh.
Fonte: Gatti (2013, f. 185).

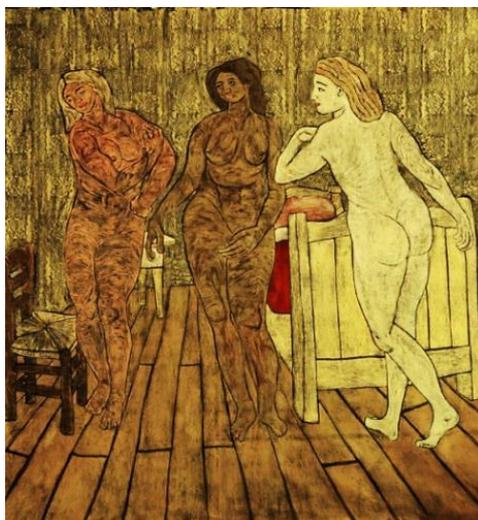
A desconstrução dos processos reguladores religiosos e dogmáticos por meio da imagem constituem, ainda, a problematização de mais alguns trabalhos de Fabio Gatti, como demonstra *A brasa do tempo* (Figura 325). Nessa colagem, veem-se uma representação de Cristo à esquerda, ao lado de Eva, oriunda de *O paraíso terrestre*, do *Tríptico do Jardim das Delícias*, 1480-1490, de Bosch; e, à direita, reprodução em

preto e branco da pintura *Boi abatido*, 1655, de Rembrandt (cujo tema é a carcaça de um boi pendurado em um matadouro), ladeando a reprodução de *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh, pintor cujo ardor existencial, como é sabido, queimou intensamente em vida e presentificou em cores e formas. As três imagens em preto, branco e cinzentos flutam em um único campo colorido, significativamente ocupado por labaredas e faíscas de fogo. A inscrição mediadora das imagens alude a não haver nenhuma justificativa para se atingir tal fim.

O recurso de reutilização na arte contemporânea de imagens extraídas do pós-impressionista Vincent van Gogh é relativamente grande, possivelmente devido ao grande apelo popular gozado por sua anticonvencional obra de coloridos ousados, a sua espontaneidade na expressão de sentimentos universais e a sua biografia trágica. Essa intensidade de sentimentos e de entrega observada em sua obra não é somente admirada, mas utilizada como recurso iconográfico e conceitual na formulação de novas propostas. É nesse âmbito que se encontram alguns trabalhos em pintura, tal qual *Sem título*, 2012 (Figura 326) do baiano Renato Medeiros (1955).

Natural de Salvador e prioritariamente se dedicando à pintura, parte da produção de Renato Medeiros apresenta apropriações de imagens. Em *Sem título* (Figura 326), sua livre criação dispõe as três Graças ao ambiente da pintura *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh, promovendo a mescla de elementos classicizantes, com a poética precursora expressionista do pintor holandês e também se valendo de tratamento expressionista na manufatura da pintura.

Figura 326 - Renato Medeiros. *Sem título*, 2012.



Técnica mista sobre tela, 260 x 200 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Um detalhe de outra obra do famoso pintor holandês, *A arlesiana: Madame Ginoux com livro* (Figura 327), 1888, serve de subsídio para a reinterpretação *Sem título* (Figura 328), 2014, promovida por Renato Medeiros, em que são mantidas a rica fatura matérica das pinceladas e as cores intensas.

Figura 327 - Vincent van Gogh. *A arlesiana: Madame Ginoux com livro* (detalhe), 1888.



Óleo sobre tela, 91,5 x 73,7 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 328 - Renato Medeiros. *Sem título*, 2014.



Óleo sobre tela, 110 x 60 cm. Acervo do artista.

Fonte: Arquivo do artista.

A figura humana é explorada com frequência no seu repertório e, ao vinculá-la a imagens preexistentes, o artista acredita resgatar a história da pintura.

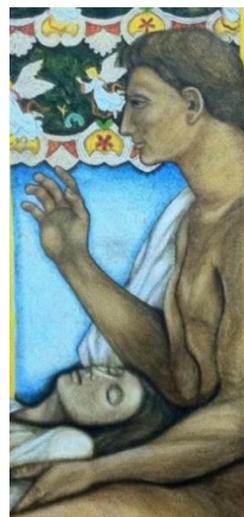
Figura 329 - Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Augusto ouvindo a leitura de Eneida* (detalhe), ca. 1814.



Óleo sobre tela, 142 x 138 cm. Museu Real, Bruxelas.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 330 - Renato Medeiros. *Sem título*, 2014.



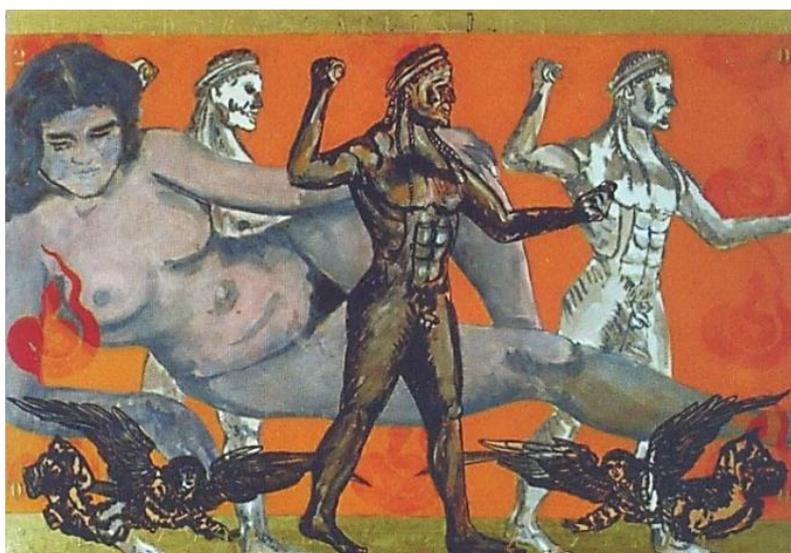
Óleo sobre tela, 80 x 30 cm. Coleção particular, Londres.

Fonte: Arquivo do artista.

Carlínio, com *Defenda teu amor* (Figura 331), 2000, exibida na individual *A circularidade do tempo*, realizada na Galeria de Arte Nino Nogueira, em Salvador, naquele mesmo ano, reestrutura imagens dos *Kouroi* arcaicos gregos, combinando-os com símbolos cristãos (anjos) e serpentes, estas últimas com sua variada carga de simbolismo que vão desde funções de criaturas primordiais (criadora cósmica, progenitora, destruidora e ser sagrado associado a inúmeras deidades, incluindo Zeus, Apolo, Perséfone, Hades, Ísis, Kali e Shiva) (CRIATURAS..., 2012, p. 194, 196), a personificações do demônio no cristianismo e fabulosas propriedades medicinais curativas extraídas de seu veneno. A associação do poder fazer adoecer ou matar pessoas (no contexto da pintura: a mulher que se ama) parece ter sido a motivação desse trabalho de Carlínio, para o qual o artista parece se autorrepresentar nas imagens dos homens jovens e atléticos (o que significam os *Kouroi*) que rodeiam a mulher, e as serpentes como símbolo da energia fálica ativa, pelo conhecimento que se tem delas copularem durante dias ou mesmo semanas (CRIATURAS..., 2012, p. 194-196).

Carlínio parece, então, valer-se dessas apropriações de imagens de figuras escultóricas arcaicas gregas para formular uma proposição pictórica do desejo, do amor e do receio da perda, advindo daí a escolha do título *Defenda teu amor*.

Figura 331 - Carlínio. *Defenda teu amor*, 2000.

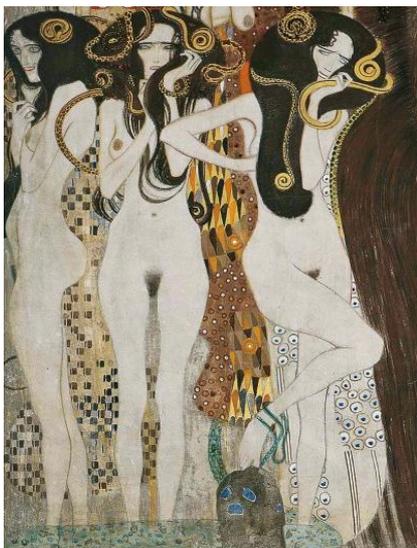


Acrílica, pigmentos metálicos sobre tela de algodão,
voile envernizado e repintado, 70 x 100 cm.

Fonte: Carlínio (2000).

Figura 332 - Gustav Klimt.

As forças do mal e as três Górgonas
(detalhe de *O friso de Beethoven*), 1902.



Caseína sobre gesso com folha de ouro,
220 cm de altura.

Edifício de Secessão, Viena.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 333 - Riolan Coutinho.

[Sem título], 1983.



PVA sobre eucatex, 1,40 x 1,40 cm.
Detalhe de mural coletivo modulado da
Biblioteca Central da UFBA, Salvador.

Fonte: Coutinho (2010, p. 351).

A pintura de 1983 (Figura 333), que integra um mural coletivo de artistas baianos e professores da Escola de Belas Artes da UFBA, situado na Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa, no *campus* de Ondina, recria a atmosfera do traçado *art nouveau* de Gustav Klimt (1862-1918), de um detalhe do painel *As forças do mal e as três Górgonas* (Figura 332), pela leveza, sensualidade e utilização de elementos florais e botânicos que cumprem papel ornamental na criação de Riolan Coutinho (1932-1994). Espécie de três Graças contemporânea (e distanciando-se da terrível ameaça de poder associado às irmãs Górgonas da pintura de Klimt), o artista baiano lança mão do mínimo de recursos plásticos, fazendo predominar a linha, responsável tanto pela sugestão do modelado dos corpos, quanto pelas texturas dos adornos dos cabelos. Esses recursos se distinguem sobremaneira dos famosos desenhos em pastel seco dos anos 1970 e 1980, os quais igualmente apresentam mulheres sensuais e esvoaçantes, porém, dessa vez, a delicadeza da forma feminina assemelha-se ao desenho de Lucas Cranach, o Velho, talvez pela simplificação da anatomia, como também pela inclusão de chapéus (também presentes em Lucas Cranach), adereços que nas representações femininas de Riolan Coutinho, naquelas décadas, assumem aspecto de coroas ornadas de flores, brilhos e véus.

Figura 334 - Marcio Banfi. *Conversa entre Dürer e Morrissey*, 2010.



Livro, disco LP em vinil, cabelo sintético, fita de cetim e vidro acrílico, dimensões variáveis.

Foto de Dilson Midlej.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP (Ibirapuera), São Paulo.

Conciliando experiências como cabeleireiro ou *stylist* de moda e docência universitária, o paulistano Marcio Banfi (1974) estabelece, em seus trabalhos, constantes vinculações entre arte e moda. Em *Conversa entre Dürer e Morrissey* (Figura 334), 2010, recorre ao emprego de cabelo e objetos da cultura ocidental como material de arte, utilizando uma reprodução de *Retrato de Jakob Muffel*, 1526, de Dürer, impresso em livro, conectado à capa do disco *Bona drag*, um *long play* em vinil de Morrissey, lançado em 1990. A junção entre duas imagens de rostos de homens é feita mediante uma fita de cetim e cabelos, aludindo a duas das músicas daquele compositor britânico, *Haidresser on fire* (faixa 8, *Cabeleireiro em fogo*, em livre tradução) e *Yes, I am blind* (faixa 11, *Sim, eu sou cego*). Os conteúdos das músicas se espelham nos elementos da obra e deve-se a isso o acobertamento dos olhos dos dois personagens com cetim, sendo o cabelo o único elemento de junção.

Para conciliar materialmente os conteúdos das músicas em uma formulação plástica, o artista seleciona dois produtos da cultura ocidental que apresentam figuras notáveis, populares e bem vestidas: o burgomestre de Nuremberg, Jakob Muffel, trajando casaco de peles, no século 16, mediada por uma reprodução, e Morrissey, no século 20, intermediado pela peça gráfica da capa do disco e pelo disco em si, contendo as músicas. As preocupações com roupas e cabelos, enfim, com aparência ou fina estampa, são significativas dos valores advindos da vivência de Marcio Banfi, sendo que *Bona drag*, o título do disco de Morrissey, justamente por ser uma gíria da

subcultura inglesa Polari, que significa “roupas legais”, possibilita essa conexão. Assim, a conversa entre os dois contextos é feita por elementos afins, reforçando o papel histórico da aparência, ao tempo em que abre os sentidos manipulativos dos jogos sociais e de comunicação que o vestuário e os costumes proporcionam.

Essas conexões entre palavras e sentidos tal qual o *Bona drag*, que aparentemente fez deslanchar a criação de Marcio Banfi, foram também exploradas por outros artistas, tais como o carioca Gustavo Speridião e o coletivo baiano Gia.

Figura 335 - Gustavo Speridião. *The great art history*
(*A grande história da arte*) (detalhes), 2005-2013.



Tinta sobre livro (Livro de artista), 608 páginas, 26 x 18 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Em *The great art history* (*A grande história da arte*) (Figura 335), Gustavo Speridião se vale de anotações escritas em tinta sobre páginas apropriadas de livro de fotografias, nas quais condiciona as imagens a artistas e a obras da história da arte e faz menções a outras linguagens e fatos do cotidiano. Na Figura 335 vemos menções a Édouard Manet, Yves Klein e Jasper Johns, apenas por meio de citações dos seus nomes, os quais leva o perceptor a estabelecer vinculação com características dos trabalhos daqueles artistas, a saber: Manet foi um assíduo intérprete das modificações urbanas e industriais da Paris do final do século 19, daí a associação a vestuário elegante (mala e três cartolas) e a um produto industrial (carro) aos temas que interpretou em pinturas; Klein com sua famosa fotografia *Salto no vazio*; e Jasper Johns com a bandeira norte-americana, tema constante de seus trabalhos. A citação assume em Gustavo Speridião forte teor intelectual e erudito, ao exigir do público

conhecimento e familiaridade com obras da história da arte para a adequada decodificação das páginas de seu livro de artista.

Diga comnosco: GI-A (Figura 336), 2004, foi concebido como ilustração para figurar como proposta artística no *folder* em preto e branco do *Salão de m.a.i.o.*, ocorrido em Salvador, em 2004. Produzido em duas versões, a primeira com a grafia “comnosco”, e a segunda corrigida para “conosco”, recria um dos trabalhos da série *Sobre a arte* (Figura 337), 1976, da gravadora e pioneira da videoarte no Brasil, a carioca Anna Bella Geiger (1933).

Figura 336 - Gia. *Diga comnosco: GI-A*, 2004.



Ilustração em impresso *off set*, 8,2 x 9,3 cm.
Fonte: Gia (2004, p. 3).

As duas ilustrações do Gia e, em especial a primeira, exatamente pela incorreção ortográfica, refletem o linguajar popular e semianalfabeto das camadas populares dos destinatários finais a quem a estrutura burocrática, opressora e ineficiente dos sistemas de serviços públicos e privados, alega propor-se a servir, mas que, na prática, favorece apenas aos interesses oligárquicos e corporativistas. E que décadas depois da criação de Geiger continua atual, razão pela qual devemos sempre ter em mente a menção à burocracia como uma palavra de ordem, de rejeição à ilogicidade de algumas estruturas administrativas e ideológicas, como um mantra a demandar que estejamos sempre alerta.

E foi justamente em clima de opressão durante a ditadura militar brasileira que Anna Bella Geiger concebeu *Sobre a arte* (Figura 337), em 1975, materializando-o como impresso em *off set* em 1976, em formato cartão postal. A artista teve como

mote realizar “[...] uma crítica irônica e mordaz ao controle burocrático do circuito de arte”, conforme relata Fernando Cocchiarale (1978, p. 28), o que naturalmente parece se estender além do circuito artístico e se espalhar por toda organização burocrática da sociedade brasileira, nos anos 1970, e cuja eficiência perdura até hoje. A fragmentação em quatro sílabas fonéticas “pronunciadas” por quatro mulheres em desenhos simplificados, como os das histórias em quadrinhos, ganha a dimensão sonora ao ser reestruturada quatro anos depois em vídeo (Figura 338), tendo quatro mulheres protagonizando a ação, dentre as quais a própria artista. A replicação parece aqui atingir tanto seu caráter mântico de repetição – já que temos a dimensão sonora e o movimento –, quanto o potencial criativo que a proposta deflagra, o que levou a artista a reproduzi-la em anos posteriores, aplicando variações de cores. Assim, na prática, vemos como a autocitação pode se tornar recurso valioso de potencialização e continuidade de ideias visuais, como nos demonstra Anna Bella Geiger e como ideias de outros criadores podem ser retomadas e recontextualizadas, como a ilustração do Gia (Figura 336), a qual contrapõe substituir a repetição mecânica por ações livres e criativas, tal qual Anna Bella Geiger fizera antes.

Tomando por base esses trabalhos da artista carioca e do grupo baiano, fica evidente que eles devem ser percebidos e considerados como itens contributivos em uma rede de outros trabalhos, de outros tempos, com os quais se relacionam e, somente nessa tessitura criativa e dinâmica da cultura é que eles assumem suas significações mais completas.

Figura 337 - Anna Bella Geiger.
Sobre a arte, 1976.

SOBRE A ARTE



Série de 6 cartões-postais com conteúdos distintos impressos em *off set*.
Foto de Rômulo Fialdini.
Fonte: Geiger (1978, p. 27).

Figura 338 - Anna Bella Geiger.
BU RO CRA CIA, 1980.



Still de vídeo em cores, duração 38 segundos.
Performers: Teresa Corção, Anna Bella Geiger, Noni Geiger, Paula Nogueira. *Câmera:* Davi Geiger.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A percepção da necessidade de se ver obras integradas a uma rede prévia de outros trabalhos, com os quais se relacionam, também se evidencia de maneira clara em *Helio e Anna Bella Geiger* (Figura 339), 2015.

Figura 339 - Gia.
Helio e Anna Bella Geiger, 2015.



Bolo com fotografia de Helio Oiticica, balas, frutas, legumes, latas de cerveja e reprodução de obra do Gia baseada em Anna Bella Geiger.
Fonte: Blog do Gia.

Tratou-se de uma ação realizada pelo Gia, em 26 de julho de 2015, quando Hélio Oiticica faria 78 anos. O coletivo comemorou, ocupando um espaço ocioso no entorno da Praça 2 de Julho, no Campo Grande, em Salvador, um "vazio urbano" subutilizado que instigou o grupo a propor novos usos, de maneira criativa, lúdica e participativa, características do Gia. Assim, vivenciou em ares de celebração as produções de dois renomados artistas brasileiros, cujos trabalhos se abriram à participação das pessoas e conciliou-os com comida (bolo, balas, frutas, legumes crus) e bebida (cerveja do Gia). Pôde-se, assim, literalmente antropofagiar Hélio Oiticica, comendo-se do bolo e, ao mesmo tempo (de boca cheia ou não) enunciar "Gi" "A".

Também foi a partir do estandarte *Seja marginal, seja herói*, 1967, produzido por Hélio Oiticica em homenagem ao bandido Cara de Cavalo, que o baiano Yuri Ferraz (1972) concebe *Seja super herói* (Figura 340), 2011. Acostumado a lidar com os signos da comunicação de massa, os trabalhos mais recentes desse artista conciliam

os super-heróis das histórias em quadrinhos com símbolos da cultura afro-brasileira, amalgamando religiosidade e indústria cultural e se valendo da linguagem gráfica utilizada nas histórias em quadrinhos, nos moldes de algumas pinturas e serigrafias da *pop art* e da linguagem publicitária.

Figura 340 - Yuri Ferraz. *Seja super herói*, 2011.



Acrílica sobre papel, 70 x 100 cm. Baseado em *Seja marginal, seja herói*, 1967, de Hélio Oiticica.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A marginalidade aludida na bandeira de Hélio Oiticica foi considerada transgressão dos valores conservadores e burgueses, identificados, na ocasião, com a repressão do povo pelo regime militar. A marginalidade apresentava-se, no meio artístico, por meio da idealização da criminalidade, como resultante das contradições da sociedade. A versão de Yuri Ferraz mantém as características formais e colorísticas da serigrafia de Hélio Oiticica, ironizando, todavia, o papel fantasioso do entretenimento do universo imaginário dos super-heróis, de maneira a que já não mais se pode ser herói; precisa-se adicionar um “super”, ser super-homem, motivo pelo qual insere o emblema (um “S” no peito) do mítico *Superman*, o primeiro e mais festejado personagem da indústria do entretenimento cultural.

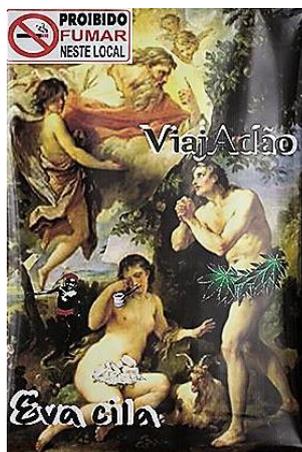
Neste caso específico de Yuri Ferraz, vimos citação a um artista brasileiro que exerce grande influência na produção contemporânea, mas há também casos de citações cujos interesses recaem sobre artistas de um mesmo estado ou cidade, em que o artista “citador” atua, como em *Campo grade*, 2010, de Gaio Matos, em relação a Carybé, ou ainda de Tuti Minervino em relação a Willyams Martins, e deste em relação aos grafiteiros de Salvador.

No caso de Gaio Matos, *Campo grade* é uma videoinstalação apresentada em espaço da capela do Museu de Arte Moderna da Bahia, em ambiente delimitado, em espaço fechado e cujo único acesso é protegido por réplica de um fragmento, em

tamanho real, do gradil de ferro existente na Praça 2 de Julho, do Campo Grande, em Salvador, de autoria de Carybé. Nada mais compreensível que a utilização do gradil de Carybé nesse trabalho, já que a videoinstalação explora a circulação livre de pessoas em espaço público e a situação urbana daquela praça, em específico, e cujo gradil é percebido não apenas como fator urbano decorativo ou identitário, mas principalmente como artifício controlador do acesso à praça, advindo daí o trocadilho do título, mediante substituição de “grande”, do Campo Grande, nome popular da praça, por “grade”.

Tuti Minervino (1982), no trabalho *Adão e Eva* (Figura 341), da série *Sete pecados*, 2014, comenta ironicamente passagens bíblicas mediante utilização de gírias do vernáculo de hoje e de informações históricas posteriores, tais como a associação dos papéis de Adão e Eva em *A queda* (expulsão do paraíso), no primeiro caso, com os vocábulos “viajAdão” e “Eva cila” (neologismo de Eva mais “vacilar”, “vacilona”), oriundos de trocadilhos associados ao consumo de maconha ou *crack* (Eva “fuma” um cachimbo). O dogma da proibição religiosa é representado não apenas pela conhecida iconografia da passagem bíblica, mas também por placa informativa de proibido fumar. A quebra também se dá pela presença, ao fundo, do Saci Pererê da mitologia brasileira, o qual, por sua vez, parece ter emprestado seu cachimbo a Eva, tomando o lugar da serpente bíblica corruptora de Eva com o fruto proibido, neste caso, a maconha ou *crack*. Note-se que folhas de *Cannabis sativa* cobrem as partes pudicas de Adão.

Figura 341 - Tuti Minervino.
Adão e Eva, da série *Sete pecados*, 2014.



Banner, 100 x 80 cm.
Foto de Ayron Heráclito.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 342 - Tuti Minervino.
Releitura Lili, 2010.



Papel colante, papel e tinta de impressão seca, 25 x 30 cm.
Baseado nas obras *Peles grafitadas*, de Wilyams Martins.
Fonte: Minervino (2010).

A pesquisa de Willyams Martins (1959), piauiense radicado em Salvador desde os 22 anos, consiste em descolar camadas de grafites, de pichações e de cartazes publicitários de rua das paredes do espaço público urbano de Salvador, fixando os fragmentos retirados com resina de poliéster sobre peças de tecido. O artista seleciona a parte a ser extraída de um muro, aplica um recorte de tecido *voile* ou de fibra sintética sobre o trecho desejado, acresce a resina e cronometra o tempo entre uma hora e meia e duas horas para posterior retirada. O fragmento de parede desloca-se para a “pele” de tecido, passando, assim, da superfície do muro para o suporte flexível e móvel do tecido, facilitando a retirada do local. Os pedaços de paredes pintadas apropriadas eram, então, expostos em galerias e espaços institucionalizados de arte, invertendo a lógica de fruição de algo que originalmente destinava-se a uma apreensão rápida nas ruas e vias públicas para a de contemplação em um espaço delimitado e fechado.

Atento às particularidades que essa tessitura de reutilizações de imagens proporciona, Tuti Minervino “adapta” o método de trabalho de Willyams Martins em duas obras intituladas *Releitura Lili* (Figura 342), datadas de 2010. Lili é como os amigos apelidam Willyams. Tuti Minervino utiliza o papel colante *Pega tudo* para extrair os anúncios publicitários de cartazes de ruas e, depois, fixa os resíduos obtidos nos muros e postes de seu bairro. Ao invés de esboçar releituras, como alegado nos dois títulos, o artista na verdade promove uma citação direta ao *modus operandi* de Willyams Martins, adaptando o procedimento técnico deste último, sem, todavia, replicá-lo, já que enquanto neste é uma camada da própria parede que é extraída, em Tuti Minervino é a superfície invertida de cartazes e anúncios publicitários que compõem o conteúdo. Essas ações de Tuti Minervino, com as *Releituras Lili*, se constituem como obras em sua plenitude apenas quando associadas a citações ao histórico dos procedimentos de Willyams Martins.

Houve muita celeuma quando do desenvolvimento dos trabalhos de Willyams Martins, principalmente entre grafiteiros que se sentiram prejudicados, alegando terem partes de seus trabalhos adulteradas, ainda que os fragmentos extraídos por Willyams Martins eram, em geral, de dimensões relativamente reduzidas em relação à escala dos grafites, pichações e cartazes das paredes das ruas.

Willyams Martins adaptou para seu processo criativo a técnica *strappo*, oriunda da área de restauração de obras de arte e que resultou em trabalhos por ele denominados *peles grafitadas*, em mestrado na Escola de Belas Artes da UFBA, com

a pesquisa *Peles grafitadas: uma poética do deslocamento*. Na ocasião, extraía sujidades, grafismos, pichações e, em cinco ocasiões, partes de grafites, dentre as muitas outras dezenas de obras produzidas. Com o desenvolvimento desse trabalho angariou o Prêmio Braskem Cultura e Arte, em 2007, no valor de 40 mil reais (MIGUEZ, 2013). Como repercussão, teve sua obra valorizada, ganhou mais outras premiações e gerou grande polêmica quando os grafiteiros questionaram o procedimento do artista e alegaram terem seus direitos autorais desrespeitados, já que Willyams Martins retirou partes de grafites, sem mencionar quem os tinha feito e as comercializou como sendo unicamente de sua autoria.

Os grafiteiros rotularam o artista apropriador de *artista prático e ladrão de grafites*, por meio de cartazes dispostos nos locais onde os grafites haviam sido retirados,²⁸ como também em um blog criado para tal finalidade de protesto. A polêmica gerou várias reportagens na imprensa local, dividindo opiniões, das quais inclusive a manifesta pelo compositor Caetano Veloso, favorável ao artista.

Willyams Martins defendeu-se, alegando não ser o grafite o objeto de sua pesquisa e sim os registros da cidade contidos nos muros do espaço público, mas absorveu a polêmica criativamente ao seu projeto ao se apropriar do cartaz-reclamação criado pelos grafiteiros (o qual chamava Willyams Martins de ladrão) em 2007, como material de divulgação de sua exposição em 2008 (Figuras 343 e 344).

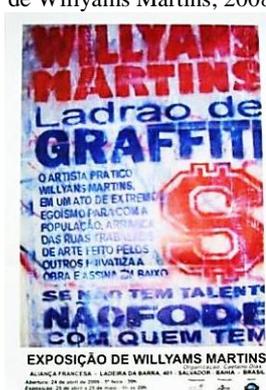
Figura 343 - Willyams Martins.
Cartaz *Ladrão de graffiti*, 2007.



Tecido *voile* e resina de poliéster sobre muro, 170 x 220 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 344 - Willyams Martins.
Cartaz de divulgação de exposição de Willyams Martins, 2008.



Cartaz promocional da exposição realizada de abril a maio de 2008, na Galeria da Aliança Francesa da Bahia.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

²⁸ O cartaz apresentava a seguinte inscrição: “Willyams (sic) Martins, ladrão de graffiti. O artista prático, em um ato de extremo egoísmo para com a população, arranca das ruas trabalhos de arte feitos pelos outros, privatiza a obra e assina embaixo. Se não tem talento, não fode com quem tem!” (MIGUEZ, 2013).

Os trabalhos de Willyams Martins evidenciam a complexidade e as variadas problemáticas envolvidas nas apropriações de imagens, inclusive as que norteiam aspectos legais de direitos autorais, de grande complexidade, e ainda sem clareza do que, em termos jurídicos, caracterizariam *plágio e roubo*, principalmente pelo fato de envolver operações de extração, promovidas por Willyams Martins, que se dão exclusivamente em espaços urbanos e públicos.

Além dessas problemáticas explanadas e do fato de suscitar reações variadas (desde as dos grafiteiros, da opinião pública e posicionamento de instituições, quanto a de deflagrar processos criativos como os dois trabalhos de Tuti Minervino), a inserção de Willyams Martins ao elenco de artistas, nesta nossa pesquisa, também se caracteriza pela circulação de imagens da história da arte, tal qual se vê na Figura 345.

Figura 345 - Willyams Martins. Sem título, 2014.



Tecido *voile* e resina de poliéster sobre muro, 90 x 90 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A paupérrima qualidade gráfica da reprodução de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, na Figura 345, é significativa dos procedimentos contemporâneos que priorizam ideias (conceitos), processos (particularidades de sua realização) e estabelecimento de relações abertas (coparticipação entre criadores e pessoas criativas, inclusive com campos extra-artísticos, tal qual o urbanismo, as relações sociais e a mediação dos meios de comunicação de massa – neste caso, a reprodução de páginas de uma revista). Essa coparticipação, inclusive, pode se dar de maneira

involuntária, como o reaproveitamento do cartaz dos grafiteiros contra Willyams Martins para peça promocional de divulgação de sua mostra individual. Essa ação reitera a importância colaborativa e o protagonismo da interlocução (ainda que, neste caso, involuntária), mesmo quando ela é desfavorável em termos de julgamento de valor, o que resulta em ser a apropriação um potente recurso poético.

Destacamos, todavia, que apropriações de imagens da história da arte constantes em grafites de muros dos espaços públicos de Salvador, têm seus primeiros aparecimentos registrados pelo jornalista e crítico de histórias em quadrinhos Gutemberg Cruz Andrade (2011), na década de 1970, no bairro do Caminho das Árvores, onde mencionou existir um desenho colorido de um rosto de uma figura com a boca aberta em um grito de desespero. Segundo o jornalista, o trabalho teria sido decupado de *O grito*, 1889, de Edvard Munch (1863-1944), onde a figura humana se contorce sob o efeito de suas angústias. Outro trabalho, de maior tamanho e dessa vez baseado em uma obra de Pablo Picasso, representava uma mulher com um espelho e encontrava-se no Chame-Chame, na Rua Sabino Silva, próximo a um posto de gasolina. As autorias desses dois trabalhos, todavia, não foram informadas pelo jornalista, mas ambas são significativas para o entendimento das relações que as imagens de artistas eruditos, popularizados pelos meios de comunicação de massa, possam estabelecer com a arte urbana.

Pinturas estão entre as fontes mais utilizadas por artistas que praticam apropriações de imagens. É o caso de duas instalações do baiano Eduardo Góes (1966), menção especial no Salão Regional de Artes Visuais da Bahia, em Alagoinhas, em 2008. *Sentença* (Figura 346) apresenta uma guilhotina metálica sustentada por corda e estrutura em madeira. Um detalhe de *São João Batista no deserto*, 1604-1605, de Caravaggio, reproduzido em óleo sobre tela pelo próprio Eduardo Góes, jaz no chão. A alusão à decapitação do santo é evidenciada pela guilhotina, elemento anacrônico e que, por deslocamento poético, o artista faz compor a obra, já que a guilhotina – invenção utilizada na Revolução Francesa do século 18 –, não existia na época de São João Batista. A tinta azul ocupa o orifício onde estaria a cabeça do santo sacrificado e se projeta em respingos no chão. O azul – aqui deslocado em seu matiz cromático pela associação com o sangue da monarquia – parece aludir à transcendência santificada de João Batista, representante simbólico da “realeza” espiritual. O vermelho existe apenas no manto da figura santa da pintura.

Figura 346 - Eduardo Góes.
Sentença [2007].



Instalação, 250 x 210 x 140 cm. Baseada na pintura *São João Batista no deserto*, 1604-1605, de Caravaggio. Fotografia de Amilton André. **Fonte:** Fundação Cultural do Estado da Bahia (2009, p. 87).

Figura 347 - Eduardo Góes.
Despedida? [2007].



Instalação, 250 x 210 x 140 cm. Baseada na pintura *A anunciação*, ca. 1609-1610, de Rubens. Fotografia de Amilton André. **Fonte:** Fundação Cultural do Estado da Bahia (2009, p. 87).

Despedida? (Figura 347) mostra outra reprodução, dessa vez de *A anunciação*, ca. 1609-1610, do pintor flamengo Rubens, suspensa no ar em uma caixa de madeira, prestes a ser “enterrada”. Em depoimento (FUNDAÇÃO..., [2009], p. 86), o artista quis, com esses trabalhos, provocar uma reflexão sobre a anunciada morte da pintura, mas os conteúdos abarcados pelas obras abrangem outras possibilidades não anunciadas (ou conscientemente pretendidas), tornadas possíveis pela apropriação de imagens, tal qual o fato de os dois artistas escolhidos por Eduardo Góes serem barrocos, o que complementa a ideia do baiano em explorar recursos cenográficos em meios instalativos para comentar os temas universais de *punição terrena*, promovida pelo homem (decapitação), e *vida pós-morte* (ressurreição, já que Cristo – tendo sido anunciado seu nascimento à Virgem Maria, na pintura de Rubens –, viveu, redimiu os pecados da humanidade com sua morte e ressuscitou). Esses trabalhos exemplificam a apropriação de imagens como fator viabilizador da produção de novos sentidos, independentemente, inclusive, das intencionalidades do artista.

A utilização de citações como elementos constitutivos de uma obra plástica pode influir na apreensão do trabalho, em termos de agregar sentidos ao contexto intentado pelo artista, como se experiênciamos em *Ágora: OcaTaperaTerreiro* (Figura

348), 2016, de Bené Fonteles (1953), artista natural de Bragança, Pará, e que vive em Brasília.

Figura 348 - Bené Fonteles. *Ágora: OcaTaperaTerreiro* (detalhe), 2016.



Detalhe de instalação em espaço construído de taipa e palha, apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016. Foto de Dilson Midlej. **Fonte:** Fundação Bienal de São Paulo.

Apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, a instalação se configurava na forma de uma grande oca com paredes de taipa e teto de palha, onde reunia objetos recolhidos pelo artista em suas viagens. O objetivo era desconstruir a hierarquia entre cultura erudita e popular. Desde a década de 1970, Bené Fonteles empreende projetos transdisciplinares, autodenominando-se “ativista”. Na Bienal, a instalação funcionou como um espaço ativo de encontros e diálogos sobre “[...] coisas da história e do presente brasileiros” (FUNDAÇÃO..., 2016, p. 106), transformando-se na *ágora*, espaço ativado por rituais, palestras do artista, participação de convidados na condição de cocriadores (músicos, xamãs, educadores, artistas, entre outros) e do público, funcionando mediante a interligação de tempos variados e de conhecimentos. O terreiro funcionou como espaço de celebrações e oferendas.

Bené Fonteles utiliza o recurso de adotar a fotografia de Rubem Valentim, um exemplar do livro *Artista da luz* (organizado pelo próprio Bené Fonteles e que aborda a produção artística de Rubem Valentim, de quem era amigo), junto com ferramentas do orixá Ossaim (à esquerda) e cruzamentos de Ossaim e Oxumaré nas demais, e outros objetos de valor simbólico, com o propósito de promover a transmutação da realidade em processos de reencantamento do mundo. Em outros pequenos “altares” semelhantes a esse de Rubem Valentim, o artista veiculou fotografias de Marcel

Duchamp e ações performáticas de Joseph Beuys e Yves Klein, conciliadas a obras de artistas populares e livros de escritores e pensadores brasileiros.

Arthur Omar (1948), mineiro nascido em Poços de Caldas, explora em fotografia algumas citações a obras de arte e mesmo citações não intencionais, em cinco variações de fotografias intituladas *A menina do brinco de pérola* (Figuras 349 e 350), 2006. Fruto do registro de um grupo de crianças brincando em uma favela de Kabul, Afeganistão, segundo depoimento do próprio artista (OMAR, 200-?), Arthur Omar só posteriormente notou o pequeno rosto no canto direito da imagem, um detalhe de uma garota com casaco marrom e lenço azul na cabeça, posicionada em ângulo idêntico ao da moça da pintura do século 17 de Vermeer e, igualmente, usando brincos de pérolas. Em sendo verdadeira a declaração do artista e decidindo ampliar a imagem, Arthur Omar só a associou à pintura de Vermeer depois de capturada a imagem, o que significa não ter sido intencional, *a priori*, a feitura da imagem, em função de similitudes relacionadas à pintura do mestre holandês. Isso demonstra que a capacidade perceptiva de associação de imagens pode funcionar como fator operativo na conformação de um trabalho em que a citação, antes imperceptível (inexistente), materializou-se como possibilidade criativa.

Figura 349 - Arthur Omar.
A menina do brinco de pérola, 2006.



Fotografia associada à *Moça com brinco de pérola*, ca. 1665, de Vermeer. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 350 - Arthur Omar.
A menina do brinco de pérola [2], 2006.



Fotografia associada à *Moça com brinco de pérola*, ca. 1665, de Vermeer. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O porto alegreense Alfredo Nicolaiewsky (1952) se vale da justaposição de elementos da produção artística e intelectual de diferentes épocas, conciliando em

Este é mais cerebral (Figura 351), 1995-1996, uma planta baixa de catedral românica (aparentemente do Mosteiro de Cluny, França), vários ângulos de *O pensador*, de Rodin, pintura de Piet Mondrian e anotações manuscritas. É evidente a alusão ao racionalismo humano por meio de exemplificação de variados códigos: arquitetônico, expressão linguística escrita, expressão artística (desenho de *O pensador*, da planta arquitetônica e da pequena casa colorida; e pintura baseada em Mondrian) e expressão técnica (fotografia e reprografia – cópia xerox – de *O pensador*). O título funciona como direcionador do sentido da proposta do artista.

Figura 351 - Alfredo Nicolaiewsky. *Este é mais cerebral*, 1995-1996.



Acrílica sobre tela e fotocópia sobre papel, 130 x 252 cm.
Acervo Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

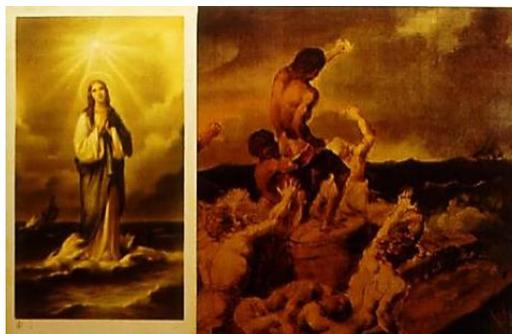
Em outros trabalhos, o racionalismo humano cede lugar à confrontação de crenças populares, da fé católica e de mitos pagãos, explorando o sincretismo religioso em *As santinhas* (Figura 352), 1995-1996, mediante a justaposição de imagens de Iemanjá, de N. Sra. dos Navegantes (que no sincretismo religioso do Rio Grande do Sul é associada a Iemanjá, diferentemente da Bahia e Paraíba, onde a orixá corresponde à N. Sra. da Conceição) e representações de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Em *Aviso aos navegantes* (Figura 353), 1999, são confrontadas as imagens de N. Sra. dos Navegantes e fragmento do estudo do pintor da época do Romantismo, Théodore Géricault, para *A balsa da Medusa*, 1818-1819.

Figura 352 - Alfredo Nicolaiewsky.
As santinhas, 1995-1996.



Técnica mista, 230 x 217 cm.
Coleção Bianca Brites, Porto Alegre.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 353 - Alfredo Nicolaiewsky.
Aviso aos navegantes, 1999.



Impressão com saída digital (*plotter*)
sobre lona vinílica, 129 x 198,6 cm. Baseada
em *A balsa da Medusa*, 1818-19, de Géricault.
Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Como é sabido, o tema de Géricault se baseava em fatos reais do naufrágio da fragata real *Medusa*, ocorrido em 1816, entre as Canárias e Cabo Verde, quando se dirigia a Saint-Louis, no Senegal. Após 13 dias à deriva, os 15 sobreviventes do total de 147 tripulantes que ocuparam a jangada foram resgatados. A associação entre a imagem da santa e a dos desesperados naufragos parece colocar em discussão os limites da condição humana, já que se sabe que ali fora praticada a antropofagia para garantir a sobrevivência.

Uma notável exemplificação do alcance poético que a citação pode promover e que teve espaço na Bahia foi protagonizada por Juarez Paraiso, com o calçadão da Praça da Sé (Figura 354), em 1982. O artista utilizou dois detalhes da talha barroca dourada do altar-mor da Igreja da Sé, como referência, e os reestruturou como elementos decorativos modulares no calçamento em pedra portuguesa que pavimentava o local em ela ocupara até 1933, quando foi demolida para dar acesso aos trilhos dos bondes da Companhia Linha Circular de Carris da Bahia.²⁹

²⁹ O calçadão foi fruto de concurso público da Prefeitura Municipal (PARAISO, 2006, p. 66) e foi destruído na “requalificação” posterior da praça, entre os anos de 1992 e 2002, dando conformidade ao espaço urbano que hoje é visto.

Figura 354 - Juarez Paraiso. *Calçada da Praça da Sé* (destruído), 1982.

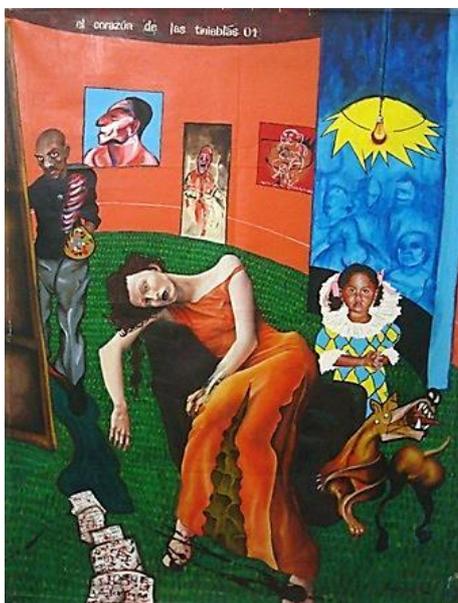


Pedra portuguesa.
Fonte: Paraiso (2006, p. 65).

O calçada da Praça da Sé, criado por Juarez Paraiso, se insere no escopo do chamado *site specif* (sítio específico), modalidade de arte que leva em consideração o histórico ou aspectos vitais do local e do espaço em que se situa, considerando-os como elementos da concepção artística, neste caso, exemplificada pela origem dos *ornatos* “extraídos” simbolicamente da talha do altar-mor, mediante citação, e utilizados como elementos formais modulares nas pedras portuguesas. Não se tratou de escolha aleatória decorativa e sim de citação explícita a elementos artísticos e históricos existentes. Ao assim citar a tradição artística barroca na Bahia, em obra contemporânea, Juarez Paraiso faz materializar uma íntima relação simbólica com a espacialidade e historicidade, anteriormente ali existente. Hoje, essa vinculação é estabelecida somente pelas ruínas das fundações da antiga Sé e pelo monumento *Cruz caída*, de Mario Cravo Júnior.

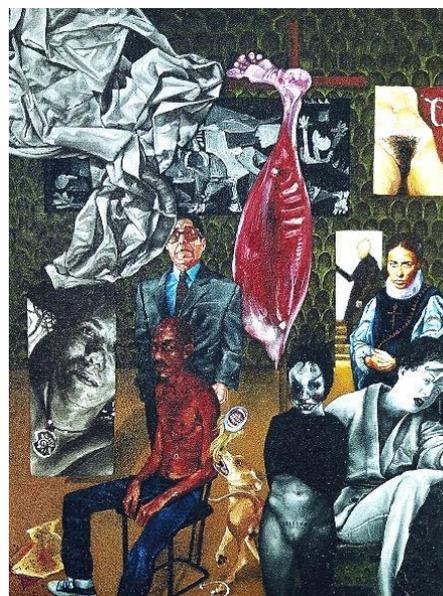
Com *El corazón de las tinieblas* (Figura 355), 2000, de Anderson Santos, temos uma espécie de catalogação de citações de imagens feitas aos principais artistas que o fascinam ou o influenciam, notados, também, na Figura 356.

Figura 355 - Anderson Santos.
El corazón de las tinieblas, 2000.



Óleo sobre tela, 150 x 100 cm.
Coleção Fundação AMBA - Arte e Música do Brasil e África, de Doron Klinghofer, Londres.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 356 - Anderson Santos.
Estudo para uma crucificação (variação sobre "Las meninas"), 2002.



Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Assim, vemos a fase classicista de Picasso, mediada por um Arlequim adaptado da pintura *Paulo com roupa de Arlequim*, 1924 (em que o espanhol retrata seu primeiro rebento) e ao qual foi acrescido o retrato da sobrinha do artista baiano, na época com cinco anos e cuja expressão havia lembrado ao artista a do filho de Picasso, vestido de Arlequim (SANTOS, 2017). A sobrinha/Arlequina encontra-se próxima à lâmpada da pintura cubista *Guernica*, assim como também a um cão tratado de maneira cubista. Ao fundo, três representações de Francis Bacon (1909-1992), suspensas em campo cromático igualmente alusivo a esse pintor. O próprio artista se autorretrata na pose de Velásquez e o faz citando tanto *As meninas*, daquele pintor barroco, quanto Francis Bacon e Pablo Picasso, já que reproduz, respectivamente, a linguagem plástica e os recursos técnicos dos pintores anglo-irlandês e espanhol.

O enigmático título foi escolhido pelo artista em função da beleza da sonoridade da pronúncia em espanhol. Anderson Santos ficou fascinado quando leu aquela frase na reportagem de uma revista espanhola que tratava do filme *Veludo azul* (*Blue velvet*, 1986), de David Lynch, e aguardou a oportunidade de fazer um quadro

que fosse capaz de carregar um título como esse e aludir à ambiência misteriosa presente na película do cineasta norte-americano. Tratou-se de uma citação involuntária ao que ele posteriormente descobriu ser o título de um livro de Joseph Conrad, publicado no Brasil como *Coração das trevas*.

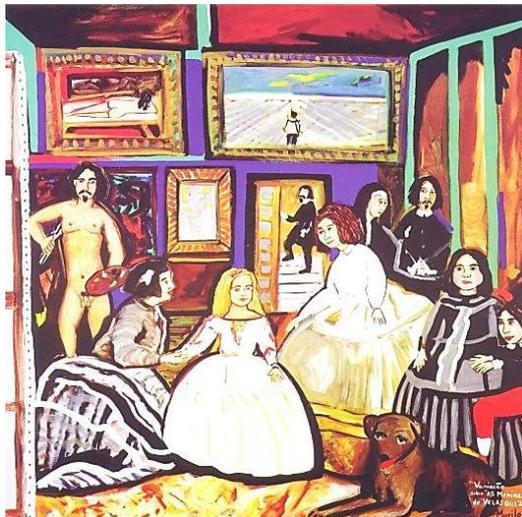
O artista alega não ser esse um trabalho muito autobiográfico e sim um exercício de composição que deu certo ao juntar as imagens que lhe interessavam: “O motivo maior era fazer um quadro que reunisse tudo que me interessava naquela época” (SANTOS, 2017). E, para tanto, estudou a composição de *As meninas* e, ao colocar-se no lugar de Velásquez, produziu um autorretrato seu mesclando os estilos das pinturas dos autorretratos de Picasso e de Francis Bacon com o seu (SANTOS, 2017). A adaptação de uma fotografia de Jean Baptiste Mondino veiculada pela revista *Vogue*, apresentando a modelo Karen Elson reclinada sobre uma poltrona, serviu-lhe de âncora para realizar a composição, utilizando a estrutura de *As meninas*. Sobre *El corazón de las tinieblas*, o artista declara: “Eu sempre vi esta pintura como uma declaração de amor aos meus pintores prediletos, uma carta de agradecimento pelo que aprendi das obras deles” (SANTOS, 2017).

El corazón de las tinieblas deixa entrever aspectos existenciais próprios da condição humana, seus receios, desejos e medos, marcas existenciais e criações da fantasia. A verve existencialista se apresenta não somente por meio de entes familiares (a autorrepresentação do artista e de sua sobrinha), mas também por preferência dos artistas que admira (Velásquez, Picasso, Bacon), aliados à fotografia, ao cinema e à figura feminina. Esse conjunto de autocitação, de citações (inclusive interdisciplinares), compõe o tema desta sua pintura.

Velásquez é outra vez citado por meio de detalhes de *As meninas* apresentados na lateral direita de *Estudo para uma crucificação (variação sobre “Las meninas”)* (Figura 356), 2002, pintura onde também figuram o próprio artista, a *Guernica* “na íntegra”, “pendurada” ao fundo e os motivos recorrentes do repertório do artista.

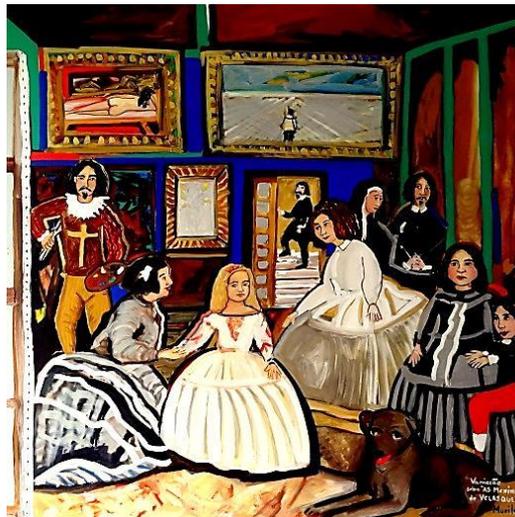
Velásquez é também “convocado” por Murilo em algumas formulações também em pintura, tais como as variações sobre a pintura *As meninas*, de Velásquez (Figuras 357 e 358), tendo a primeira sido exposta em *Murilo: a cidade e sua cor*, em 2010, na Caixa Cultural Salvador. A diferenciação entre as Figuras 357 e 358 é notada nas tonalidades das cores, mais acentuadas na segunda versão, e também no acréscimo de roupas ao “Velásquez” da segunda tela.

Figura 357 - Murilo. Variação de As Meninas, de Velásquez, [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Pintura baseada em *As meninas*, 1656, de Velásquez.
Foto de Andrew Kemp.
Fonte: Murilo (2010).

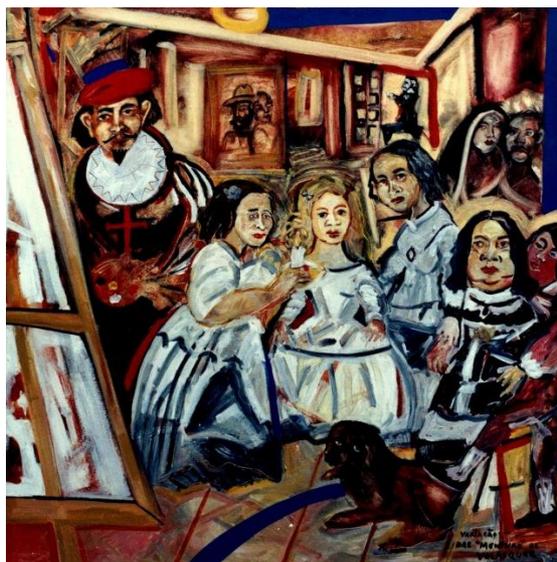
Figura 358 - Murilo. Variação de As Meninas, de Velásquez [2], [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Pintura baseada em *As meninas*, 1656, de Velásquez.
Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

Já na terceira versão (Figura 359), Murilo se solta um pouco mais da estruturação da pintura do mestre barroco, promove alterações substanciais aos indicadores de espaço e ao tratamento pictórico mais próximo do seu estilo expressionista de pintar, de contornos vigorosos das figuras. Aqui, o tratamento colorístico é arrefecido, cedendo mais espaço ao desenho e às linhas. Essas características fazem com que só percebamos a filiação à Velásquez pela manutenção das figuras representadas e aqui particularizadas pela densidade e pelos ritmos das pinceladas grossas.

Figura 359 – Murilo. Variação de *As meninas*, de Velásquez [3], [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Pintura baseada em *As meninas*, 1656, de Velásquez

Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

Esses trabalhos de Juarez Paraiso, Anderson Santos e de Murilo, assim como muitos dos que aqui foram elencados, demonstram o potencial criativo da citação e da apropriação de imagens, seja a outros criadores ou ao ambiente cultural, o que reitera a principal premissa desta pesquisa: a da apropriação de imagens ser um recurso teórico-operatório praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes, concedendo ao fazer artístico caracteres de intelectuação e erudição de conhecimento, sendo que, por meio desse procedimento, ainda lhes são dados novos sentidos.

Demonstram, de igual maneira, que as qualidades do discurso visual anterior são deslocadas para a nova produção, como um procedimento de criticidade, cuja ressignificação seria autossuficiente tanto para assegurar seus valores artísticos, quanto legitimá-los. Essas características seriam, então, inerentes ao próprio processo de apropriação e de suas variantes, como tentamos aqui demonstrar.