

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo autor, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 3.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the author with the following conditions: available under Creative Commons License 3.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

Referência:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. História da arte e apropriações contemporâneas: uma metodologia de ensino em construção. In: JORNADA GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS "HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL". 9., 2010, Belém. **Anais...** Campinas: HISTEDBR, 2010. 16 p. Disponível em:
<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada9/trabalhos.html>.
Acesso em: 4 ago. 2014.

HISTÓRIA DA ARTE E APROPRIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: UMA METODOLOGIA DE ENSINO EM CONSTRUÇÃO

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília - Ida/VIS
dionisio@unb.br

Resumo: o presente trabalho procurou refletir sobre a prática de ensino que utiliza obras de artes visuais, indiciadas dentro do vocabulário da arte contemporânea, para a construção de um processo comparativo que explicita leituras, releituras e apropriações de estilos e estéticas visuais do passado. Tal prática mira no confronto entre os elementos da linguagem visual oriundos da tradição classificatória da história da arte ocidental – barroco, maneira, neoclássico, romantismo, modernismo etc. –, apropriados pelos artistas contemporâneos. Nesse confronto explicitam-se usos, jogos, críticas e procedimentos realizados pelos artistas, ao mesmo tempo em que se evidencia a história constitutiva dos valores da disciplina História da Arte dentro do contexto sócio-histórico brasileiro. Para tanto, indica-se nesta pesquisa, em uma primeira abordagem, o uso desse método comparativo na formação de professores, a partir do curso de Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade de Brasília, e a produção de conhecimento por meio da História da Arte. Nesse tocante, a prática metodológica abriu outros questionamentos: o estatuto artístico em diferentes momentos históricos; o papel do artista diante das fontes visuais do passado; o sentido de autoria e suas restrições culturais; o processo narrativo do passado por meio de fontes visuais derivadas; a hierarquia dos gêneros e suportes; a circulação e a percepção de obras derivadas; a memória como elemento conceitual mediador; o papel das instituições de arte e sua relação com as instituições de ensino; e, sobretudo; o próprio conceito de apropriação.

Palavras-chave: metodologia de ensino, história da arte, apropriação, formação docente.

Como motivar a produção de conhecimento a partir das artes visuais do passado? Um conhecimento que evidencia as relações plurais entre o legado de outrora e as narrativas produzidas no presente? Essas têm sido questões importantes para educadores voltados ao ensino da História da Arte, da Cultura e da Crítica. Os métodos e as práticas que tentam alcançar as respostas para elas são utilizados atualmente em diferentes instituições formais ou informais de ensino. Não se trata de encontrar uma resposta definitiva ou idealmente verdadeira, pois isso seria negar a dinâmica histórica que impõe a mesma questão continuamente, independentemente das saídas encontradas pelos educadores. O presente trabalho procurou refletir sobre essa temática a partir de uma metodologia incipiente voltada ao ensino da história da arte brasileira. Tal metodologia, ainda em análise, visou discutir com duas turmas de Licenciatura em Artes Plásticas a possibilidade da partilha de conhecimentos entre alunos e educadores, por meio da comparação de processos de apropriação estética e estilística, realizados

por artistas vinculados à instituição da Arte Contemporânea, de referências visuais, autorizadas no presente como “Arte”, oriundas do passado.

A aplicação do processo comparativo deu-se sob as seguintes condições prévias:

1) cada curso procurou apresentar a arte brasileira num período de longa duração, compreendido desde a arte pré-histórica (notadamente: pintura rupestre, esculturas em pedra e cerâmica pré-cabraliana) até o advento das neovanguardas, no início da segunda metade do século XX. 2) Os cursos tiveram como objetivos centrais: a aquisição, a crítica e a elaboração de conhecimentos específicos pertinentes às artes visuais por meio da História da Arte. Esses objetivos passaram pela construção de um repertório, que, antes de ser normativo, ocupou-se em elencar diferentes momentos da história da arte no Brasil. Para tanto, objetivou-se, ainda, questionar o lugar da arte na história e sua contribuição como *testemunha-agente* de uma época – com a multiplicidade de problemas que a questão suscita. 3) Um elenco de reproduções de obras de renomados artistas foi escolhido, dando-se ênfase à arquitetura e à pintura, abordando-se em menor escala: escultura, objetos, gravuras, desenhos, instalações, fotografia, mobiliário, artes decorativas e vídeo-arte.

Panorâmicos e aparentemente lineares, os programas dos cursos estruturaram-se em cinco módulos, a partir de sua Ementa¹: 1) *Da Pré-História ao Encontro*: procurei identificar as principais tradições da arte pré-histórica e suas derivações no amplo universo da arte e da arqueologia indígena e demonstrar as primeiras linguagens artísticas (arquitetura, escultura e pintura) produzidas nos séculos XVI e XVII. 2) *O Barroco e o Rococó – fronteiras e desafios*: procurei apresentar as principais fases e versões historiográficas sobre o amplo vocabulário barroco em quatro regiões: litoral nordestino, litoral fluminense, região das minas e a região das missões jesuíticas no Sul do país. Em seguida, apresentei o desenvolvimento do rococó e suas aproximações com o barroco tardio e o estilo pombalino em duas regiões: Minas Gerais e Rio de Janeiro. 3) *A Natureza, o homem e os costumes – o olhar estrangeiro*: busquei apresentar e problematizar as obras produzidas por artistas estrangeiros sobre o Brasil entre os séculos XVI e o XX. As ênfases foram: gravuras quinhentistas, o legado de Maurício de Nassau, as missões artísticas e as científicas e os mercados oitocentistas de fotografia e de gravura. 4) *Instituição e arte – as diferentes faces do academicismo*: procurei identificar a importância da arte neoclássica na constituição da linguagem acadêmica em três momentos: primórdios

¹ “Estudo da arte brasileira que caracteriza os regimes da história do país: Colônia, Império e República, desde o desenvolvimento até a fundação de Brasília”.

(1816-1851); consolidação (1851-1889) e o período republicano. Os assuntos abordados foram: estilos e gêneros artísticos, artes comparadas (artes plásticas, literatura e música), questões de gênero e as periferias artísticas. Romantismo e Impressionismo também foram abordados. 5) *Da Semana de 22 a Brasília – os modernismos e suas contradições*: busquei apresentar e questionar a importância do modernismo para as artes visuais brasileiras; as relações entre o cenário artístico brasileiro e as vanguardas históricas européias; a “criação” do popular e suas diretrizes e os primeiros passos das novas vanguardas surgiram como elementos essenciais desse módulo.

Dentro desse programa, a ausência da Arte Contemporânea num amplo período da arte brasileira não pareceu justificar-se. Para sanar tal deficit, optei por trazer para as discussões dos demais vocabulários artísticos obras produzidas nos últimos 50 anos e “inspiradas” em linguagens reconhecidas dentro do cânone da História da Arte, tais como: Romantismo, Maneirismo, Barroco, Rococó, Eclectismo, Neoclássico, Modernismo etc., ou seja, todo um batalhão taxionômico de ‘ismos’ que poderia ser discutido pelo confronto com obras de arte mais atuais.

Diante do exposto, a aplicação metodológica deu-se da seguinte forma: 1) Foram escolhidas obras de arte produzidas no ambiente artístico brasileiro entre 1960 e 2010. 2) As obras precisavam cumprir duas exigências: apropriação de linguagens anteriores aos anos 60 do século XX e presença de elementos e técnicas contemporâneas que afastassem o sentido ordinário de simulação. 3) As obras contemporâneas foram inseridas, mais ou menos aleatoriamente, dentro das séries elencadas previamente, na intenção de causar o estranhamento e a crítica pela comparação. 4) no término do curso os alunos foram convidados a debater sobre as obras contemporâneas apresentadas e a indicar suas idiosincrasias, na intenção de não sedimentar a “apropriação” e a “citação” (modalidade que não trato nesta comunicação) como características exclusivas e/ou primordiais da arte atual, e, ainda, a explicitar todo o processo de seleção das obras.

A aplicação contava com uma questão extra e que sozinha já produziu efeitos sobre as discussões em cada comparação: os diferentes estatutos artísticos conferidos às nomenclaturas estéticas do passado, já sedimentadas, e a arte hodierna. Para isso, antes de adentrarmos alguns exemplos de comparações, faz-se necessário posicionar-se quanto ao que exatamente denomina-se Arte Contemporânea e qual o conceito de Apropriação.

As facetas de uma arte em (des) construção

Catherine Millet começa seu livro *Arte Contemporânea*, publicado em 1997, com a desconcertante indicação:

Temos de nos render à seguinte evidência, embora a descontento dos puristas: a arte em processo nem sempre foi ‘contemporânea’. Ou ainda: nem sempre nos sentimos contemporâneos da arte em processo. Com efeito, ‘arte contemporânea’ é uma expressão que se impôs sobretudo a partir dos anos 80, suplantando, então, as expressões ‘vanguarda’, ‘arte viva’ e ‘arte actual’. Ela possui as qualidades das expressões feitas, suficientemente lata para se inserir numa frase quando falta uma designação mais precisa, mas suficientemente explícita para que o interlocutor perceba que se está a falar de uma determinada forma de arte e não de toda a arte produzida por todos os artistas hoje vivos e que são, portanto, nossos contemporâneos.²

Não se trata de uma constatação elucidativa. O atraente na posição da crítica de arte é justamente sua confessa imprecisão. No momento em que solicitamos características historicamente pautáveis e valores mais ou menos exatos para designar quais objetos, meios e processos pertencem à Arte Contemporânea, uma das mais renomadas autoridades no manejo das instituições e do mercado dessa tipologia artística joga-nos no escuro. Ou quase.

É indubitável perceber que a arte contemporânea institucionalizou-se a ponto de ter, nos últimos 50 anos, criado para si uma rede de mantenedores dedicados a sua circulação, comercialização e guarda. Sua extensão chaga até mesmo ao livro didático.³ Ainda que ciente da existência de tal rede e vendo-a como índice de sua própria característica, Cauquelin admite que “a arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento”.⁴

Para a crítica francesa, o reconhecimento do que venha a ser arte contemporânea depende de uma rede institucional. Muitos autores reconhecem que se trata de uma arte preocupada em expor o processo do *fazer* arte e seu lugar dentro dessa rede. A socióloga da arte Anne Cauquelin defende que a própria rede de reconhecimento participa desse processo de modo indissociável daquilo que nomeia:

² MILLET, C. *Arte Contemporânea*. Trad. de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.7.

³ OLIVEIRA, E. D. G.. “Arte, narrativa e verdade: a contemporaneidade ausente e o livro de história”. In: Anais da VII Jornada HISTEDBR. Campo Grande: UNIDERP, 2007, p. 01-22.

⁴ CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 11.

A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. (...) A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.⁵

Não creio que essas constatações sejam suficientes para explicar por completo a expressão, todavia, temporariamente, dou-me por satisfeito, uma vez que elas ativam e salientam a dependência de uma parte da arte, produzida nas últimas décadas, dos sistemas institucionais, como não se havia percebido antes.

Essa dependência vem sendo aguçada desde o impressionismo, quando, segundo os White ⁶, museus, salões, *marchands*, críticos e colecionadores passaram a influir não apenas na produção dos artistas – como já operava a economia da encomenda aristocrática –, mas na própria percepção do estatuto do artístico. Contra todas as probabilidades, a rede permaneceu a crescer, mesmo diante das vanguardas, que, nascidas na revolta contra um sistema que impunha valores estéticos elitistas, acabaram, elas mesmas, por desaguar em um circuito insidioso e tão excludente quanto no passado. ⁷ Os modernos, em sua capacidade criativa, acabaram por suscitar da rede tantos comentários legitimadores que só lhe forneceram mais argumentos sociais para sua manutenção, ao ponto de o próprio comentário sobre arte contemporânea passar a confundir-se com a obra. ⁸

A arte contemporânea, em toda sua indeterminação e pretensa exatidão para nomear, acaba incorporando em seu processo de criação o próprio comentário. Compreender o comentário na rede institucional da arte contemporânea, todavia, não facilita o trabalho de determinar onde termina a arte moderna e onde começa aquela que, em tese, deveria ser sua sucessora. Um número considerável de especialistas data essa ruptura entre o final dos anos 50 e o início dos 70.⁹ Particularmente estou mais

⁵ *idem*, p.80-81.

⁶ WHITE, H. & WHITE, C. *Canvas and carrers: institucional change in the French painting world*. Chicago: Londres: The University of Chicago Press, 1993, p.16-18.

⁷ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003, p.43-51.

⁸ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.36.

⁹ “Os especialistas – historiadores contemporaneístas, críticos de arte e conservadores – não dissociam a periodização da caracterização estética das obras. Eles concordam em situar o nascimento da arte contemporânea no decênio 1960-1969”; MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007, p.25.

atento a essa marcação temporal que às tentativas de tipificar a arte contemporânea; apenas uma comodidade conceitual.

Outro ponto que merece imediato reconhecimento é o conceito de apropriação. Tenho procurado compreender o processo de apropriação como um efeito amplo do consumo cultural ativo. Para tanto, é preciso se afastar do sentido mais amplo, em que a apropriação se configura como um procedimento discursivo, cujos discursos são assujeitados e tomados individual ou coletivamente como próprios, exclusivos e originais. Da mesma forma, distancia-se de um sentido mais restrito, no qual a apropriação surge como o momento em que o sujeito toma consciência de apoderar-se de uma configuração narrativa qualquer e a refigura com funções precisas e programadas. No meio termo, tenho me refugido sob o conceito de apropriação do pensador e historiador francês Roger Chartier, que enfatiza o “consumo” cultural ou intelectual como produção, rompendo com a tradicional ideia de que os textos ou as imagens tivessem significados por si mesmos, fora das leituras que os constroem:

Anular o corte entre produzir e consumir é antes de mais afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem as suas significações. A do autor é uma entre outras, que não encerra em si a “verdade” suposta como única e permanente da obra. Dessa maneira, pode sem dúvida ser devolvido um justo lugar ao autor, cuja intenção (clara ou inconsciente) já não contém toda a compreensão possível da sua criação, mas cuja relação com a obra não é, por tal motivo, suprimida.¹⁰

Em outras palavras, a *apropriação* visa à compreensão dos usos e das interpretações dos fenômenos socioculturais. A apropriação é uma maneira de construção de sentido a partir dessas interpretações, uma leitura ativa que subverte as fronteiras entre produção e consumo, dotando ambas de um potencial ativo, como bem nos indica Michel de Certeau.¹¹ Apropriar-se é criar um *outro* a partir do solo de outras apropriações, no caso da arte, mais ou menos dissimuladas de ‘originais’. É por isso que, como defende o historiador da arte Michael Baxandall, resumir, mais uma vez no caso da arte, tudo à influência ou à mera assimilação é esquecer-se de que aquele que se apropria do passado não o faz apenas da obra ou do procedimento de outro, mas o faz

¹⁰ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988, p.59.

¹¹ CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p.260-261.

por meio daquilo que já se escreveu, se interpretou, se criticou, se copiou etc., desses mesmos objetos e procedimentos.¹²

Para evidenciar melhor esse conceito e sua relação com as práticas da história da arte, nada melhor que partir para alguns exemplos utilizados em sala de aula na construção da metodologia referida. A partir da riqueza do material disponível, fiz uma seleção que me pareceu suficiente para documentar os argumentos e justificar o uso desse procedimento comparativo.

Cinco momentos

Um dos objetivos principais da adoção dessa metodologia é produzir questionamentos sobre a tradicional dinâmica progressista da História da Arte. Essa dinâmica está alicerçada no privilégio teleológico da categoria “ruptura”, predicado de uma tradição modernista. Nessa convenção, estuda-se a história das artes visuais por meio de escalas estéticas e estilísticas que se apresentam como ciclos que nascem, desenvolvem-se e morrem por meio de uma ruptura proposta por novas gerações de artista. Assim barroco é um fenômeno estético – precedido pelo maneirismo e sucedido pelo rococó de inspiração francesa – contido no universo colonial brasileiro, que, no máximo, adentra o período monárquico como elemento tardio, exótico e ultrapassado. Quando introduzimos uma obra de arte que se apropria da linguagem barroca – em acepção cultural ampla, conforme no ensina Affonso Ávila¹³ – como o *Oratório do Demônio* de 1976 (ver abaixo), ao menos se perturba o princípio de que o Barroco, enquanto proposta formal, não avançou além dos oitocentos.

É certo que a obra de Farnese de Andrade apresentada em sala de aula após o *Oratório Ermida*, com a figura de Nossa Senhora Mãe dos Homens (abaixo), confeccionado na passagem do século XVIII para o XIX, já indica que a peça de 1976 não é uma peça essencialmente “barroca”, mas o uso do suporte e o modo de delineá-lo mostra-se oportuno para colocar em xeque o jogos substitutivos da História da Arte canônica¹⁴. A apropriação realizada por Andrade pareceu oferecer aos alunos a

¹² BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p.105.

¹³ Refiro-me às quatro pedras angulares indicadas por Ávila para indiciar a circularidade cultural produzida pelas sociedades “barrocas”; ÁVILA, Affonso. “O Salto Atlântico do Barroco”. In:_____. *Circularidade da Ilusão*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p.21-24.

¹⁴ Para a compreensão das características da História da Arte canônica: BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

possibilidade de pensar em acumulação e em hibridações¹⁵ de experiências estéticas em vez de mera substituição.

A comparação entre obras distantes no tempo ganha, no caso acima, contornos específicos, que não passaram despercebidos aos alunos. Tenho optado ora por mostrar *Oratório do Demônio*, ora por explorar a comparação com outra obra de Andrade: *Oratório da Mulher*, peça produzida entre 1973-1983. Isso porque cada uma delas produz recepções úteis à compreensão da estética contemporânea¹⁶. Na primeira comparação com *Oratório Ermida*, o sentido da teatralidade sacra-cristã confronta-se com o sarcasmo de Andrade, ao alocar, dentro de uma caixa que evoca o vocabulário formal dos oratórios domésticos, a figura do demônio. Não se trata do jogo sacro-profano, pois a seu tempo e dentro de uma perspectiva religiosa específica, ambas as figuras – Nossa Senhora Mãe dos Homens e o demônio – são sujeitos constituídos e reconhecidos pela cristandade ocidental. Pode a subversão do suporte ser lida nos anos 70 como uma crítica ao papel da Igreja durante a ditadura militar pós-64? Ou seria simplesmente um emblema negativo do fetiche pelas imagens votivas? Essas são apenas duas tônicas já debatidas em aula.



Fig.1. Oratório Ermida (bala). Imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens, século 18-19; madeira entalhada e policromada, 113 x130 x 34 cm (aberto). Museu do Oratório, Ouro Preto, MG. Fig.2. Farnese de Andrade, *Oratório do demônio*, 1976, madeira, 89,5 x 40,5 x 28 cm, MNBA. Fig.3. Farnese de Andrade, *Oratório da Mulher*, 1973/1983, madeira, 57 x 38 x 25,5 cm.

¹⁵ Icleia Cattani utiliza o termo Mestiçagem: “A mestiçagem não é da ordem do homogêneo, mas do heretogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto.” CATTANI, Icléia Borsa. “Mestiçagem na arte contemporânea: conceito e desdobramentos”. In: _____(org.) *Mestiçagem na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007, p.28.

¹⁶ As duas obras são índices precisos da poética de Farnese de Andrade, como bem salientou Helouise Costa: “A caixa tem presença fundamental na poética de Farnese de Andrade. Ela aparece sempre, mesmo que venha travestida em oratórios, armários, gavetas, gamelas, campânulas ou ampolas. Cada uma dessas formas remete-se à mesma matriz simbólica enquanto elemento continente”; ANDRADE, Farnese de. *Imagens aprisionadas: a foto-objeto em Farnese de Andrade*. Catálogo de exposição. Curadoria de Helouise Costa. São Paulo: Espaço Porto Seguro de Fotografia, 2000, p.15.

Na segunda comparação, quando utilizo *Oratório da Mulher* (1973-1983), a discussão frequentemente deságua nas questões de gênero. Os alunos atentos ao sexo feminino entronizado sobre a cabeça da mulher – que confere à peça um valor crítico próprio dos movimentos feministas pós-1968 – lançam-se ao debate sobre as hierarquias entre os gêneros e seus efeitos de poder no cotidiano sociopolítico. O confronto com *Nossa Senhora Mãe dos Homens* é evidente, dando ao tema uma amplitude que navega desde a discussão sobre o papel da mulher nas religiões monoteístas, passando pelo marianismo medieval, até a leitura particular de Andrade sobre a condição feminina nos anos 1970.

Em outros exemplos comparativos, as questões temáticas, embora evidenciadas, perdem espaço para os elementos formais. Numa cadeia preocupada em apresentar a escultura barroca, foi inserida uma obra do artista Sérgio Romagnolo, intitulada *Leda e o Cisne* – tema caro ao barroco europeu francês, mas considerado erótico em demasia para a colônia americana da Coroa portuguesa. Escultura em plástico moldado de 2000, *Leda e o Cisne* é uma das peças executadas por um artista que transformou suas pesquisas sobre o espaço, a densidade e a forma em obras de declarada aspiração neobarroca.¹⁷ Um dos pontos que se pretendeu evidenciar nessa comparação foi o manejo da forma pelo uso das linhas curvas e dos drapeados das roupas, elementos estilísticos que são levados ao paroxismo por Romagnolo. Outra porta que se abriu com este segundo exemplo comparativo reside na utilização dos materiais. Barro cozido e madeira são contrapontos ao plástico. O debate refugia-se, nesse ponto, às diferenças entre modelar e esculpir e a como tipificar a prática de Romagnolo que “modela” suas obras com fogo. Questão difícil, diante da mobilidade dos conceitos.



Fig.1. Francisco Xavier de Brito, atribuição, *Santa Maria Madalena*, sec.18, madeira policromada e dourada, 46 x 32 x 40cm, Museu de Arte Sacra –SP; Fig.2. São José, sec. 18, barro cozido policromado e dourado, 92 x 49 x 36cm; PE; Fig.3. Sergio Romagnolo, *Leda e o cisne*, 2000, escultura em plástico modelado, 172 x 70 x 96cm; Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Acima: Pneu, escultura em plástico modelado, 2001; Fig.4. Santas Mães, Bahia,

¹⁷ A dedicação de Romagnolo à estética barroca pode ser conferida em sua dissertação de mestrado intitulada “Esculturas: rugas e alegorias”, defendida em 1999, na Universidade de São Paulo.

sec. 18, madeira policromada, 85 x 47 x 23 cm; Fig.5. Mestre de Piranga (MG), *Nossa Senhora do Calvário*, sec.18, madeira policromada, 46 x 23 x 20 cm.

Mas as diferenças se fazem notar de imediato. Não só entre a obra contemporânea, mas entre esta e cada uma das demais expostas. A austera expressão facial de Leda é ressaltada pela monocromia (contraposta à policromia barroca), procedimento utilizado por Romagnolo para ressaltar o modo como a forma “edita” as relações luz-sombra. O teatro expressivo das esculturas barrocas obedece à hierarquia do pedestal e aos limites composicionais próprios do século XVIII, em que a escultura subordina-se à cena maior da arquitetura litúrgica (altares, ermidas, retábulos, nichos de toda forma). Já *Leda e o Cisne* ganha proporções próprias, como peça emancipada, alocada no chão. Nesse tocante menos que uma similitude com a forma barroca, a obra de Romagnolo surge como um contraponto e uma chance de discutir as relações entre as várias linguagens das artes visuais; no caso, a escultura e sua relação de dependência e emancipação diante da arquitetura¹⁸.

Outro exemplo da estética barroca me possibilitou levar aos alunos uma discussão própria das relações culturais no século XVIII. Preocupado em apresentar a obra *Figura de convite I*, da artista Adriana Varejão, que, com a tradicional técnica de pintura a óleo sobre tela, apropria-se do estilo da pintura em azulejaria presente no Brasil desde o século XVII, ao lado de obras de Valentim de Almeida e de Bartolomeu Antunes de Jesus (abaixo). Ao apresentar a obra, uma aluna chamou a atenção para o fato de que a artimanha conceitual de Varejão não era nova. De modo inexato, mas eficiente, a aluna lembrou que havia visto em Ouro Preto pinturas que mimetizavam a pintura em azulejos. Sua contribuição lançou mais uma peça na cadeia original: os azulejos, de difícil transporte às regiões das Minas, foram substituídos por pinturas assemelhadas sobre madeira. O tema deixava de ser apenas formal, com extensões ao simbolismo das pinturas, passando, também, à moda e às formas de distinção social.



Fig.1. Azulejos do claustro, Valentim de Almeida, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Salvador, BA; Fig.2. Abraão Oferece Hospitalidade aos Três Anjos (painel lateral da capela-mor), 1799, pintura sobre madeira à maneira de azulejo, Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG; Fig.3 e 4. Azulejaria do Convento de São Francisco (1723), Salvador. Detalhe de dois painéis de azulejos (2m de altura cada – 37 no total)

¹⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

pintados por Bartolomeu Antunes de Jesus, baseados em gravuras do pintor holandês Otto van Veen, c.1752. Fig. 5. Adriana Varejão, *Figura de convite I*, óleo sobre tela, 200 x 200cm.

O terceiro exemplo comparativo viu-se enriquecido pela indicação da aluna, não apenas no que concerne à busca de uma representação visual que se ligava à tradição portuguesa da azulejaria, mas, também, em relação ao mote anterior: o uso de gravuras européias como modelos. A apropriação, explícita no trabalho de Varejão, já tinha no procedimento de Bartolomeu Antunes um modo de assimilação historicamente conhecido. Ele utiliza gravuras do pintor holandês Otto van Veen sobre a mitologia grega e a simbologia do Antigo Testamento para suas pinturas em azulejos. A tradução de um elenco alegórico, típico do barroco, de um suporte a outro (gravura para azulejaria) ganhou mais uma extensão com a introdução da pintura mimética da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. O barroco amplia-se para além das medidas estilísticas:

O barroco foi um veículo para o novo capitalismo expansionista da economia burguesa européia, com seu amor abstrato ao dinheiro e ao poder. Como forma de persuasão ecumênica, os povos indígenas foram convidados a interpretar o barroco. O resultado foi a iconografia sagrada do cristianismo ser transformada, “desnaturada” e secularizada num carnaval de imagens pagãs. Cada “episódio” na obra de Adriana Varejão reformula um combate antropofágico entre o ecumenismo do barroco europeu e o hibridismo inato da cultura brasileira, transformando em configurações sempre novas e provocativas o papel vital desempenhado pelo Desejo no progresso da Cultura, com todas as suas perversidades e contradições.¹⁹

A produção da artista nos anos 90 preza por esse hibridismo, típico das fabulações poéticas do barroco colonial brasileiro. Temos um desdobramento para uma nova modalidade de apropriação, que nos demonstra o quanto o sentido de consumo cultural, dentro de uma interpretação retrospectiva, coloca em xeque questões como autoria, criatividade, circulação e consumo cultural. Como Romagnolo, Varejão explora a simbologia barroca, de modo a reverter o jogo cênico ao utilizar a técnica artística reconhecidamente mais tradicional do legado português no Brasil, a azulejaria. A tradição potencializa-se como crítica, enquanto ação de memória movida pela arte.

Ao adentrarmos o terceiro e o quatro módulos, verificamos que muda o caráter comparativo. Até aqui parte do esforço inclinou-se sobre comparações mais amplas, na medida em que estávamos refletindo sobre obras de artistas contemporâneos

¹⁹ NERI, Louise. “Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão”. Catálogo de exposição. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora, 2001.

localizáveis, cujas biografias e produções são acessíveis, em contrapartida a uma miríade de obras oriundas de um contexto autoral mais obscuro: artistas anônimos, atribuições à guarda de pesquisas específicas, biografias incompletas ou polêmicas (o caso de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, é apenas o mais notório exemplo²⁰). Com a mudança do estatuto do artista ocorrida apenas no século XIX, no Brasil, as comparações que se seguem tendem a ser menos generalistas, menos voltadas aos elementos formais e mais diretas. As apropriações, nesse tocante, avizinham-se com mais propriedade às citações.

Dentro dessa perspectiva, o exemplo que se segue apresentou-se como o mais complexo dentro da metodologia, porque incide não apenas sobre a apropriação realizada por um artista contemporâneo, Glauco Rodrigues, mas sobre toda uma tradição de leitura de uma obra, interpretada por outros artistas antes dele. A obra em questão é *A Primeira Missa no Brasil*, executada por Victor Meirelles entre 1859 e 1861 e festejada desde então com uma das obras gêneses da representação da Nação brasileira. Popular e conhecida de um público não especializado, graças a sua ampla difusão – livros didáticos, estampas, notas de dinheiro, capas de cadernos, selos, souvenirs etc –, a obra de Meirelles (abaixo) é uma síntese da política do 2º Reinado para as artes visuais: louvar o Brasil como nação independente, dando-lhe uma genealogia conhecida e civilizada (a religião católica); a representação do indígena como proto-herói da Nação (contando com sua submissão às instituições luso-brasileiras); o manejo da pintura histórica atestada pela competência do artista e, por conseguinte, a competência da política de ensino das artes da monarquia brasileira.



Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*, 1861, óleo sobre tela, MNBA

²⁰ GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Com todos esses elementos voltados para a representação do “batismo” da nação, não é de se estranhar que, em outro momento de forte apelo nacionalista – com outra voga e finalidade –, retorne a cena que Meirelles retirou da carta de Caminha e é “inspirada” no quadro do pintor francês Horace Vernet, “Uma missa em Kabília” de 1855. Trata-se do filme *O Descobrimento do Brasil*, longa-metragem dirigido por Humberto Mauro, em 1937, a convite e sob patrocínio do Instituto do Cacau da Bahia. O filme de Mauro recompõe o cenário representado no quadro de Meirelles. Uma citação em homenagem ao quadro, mas, também, uma tática de perpetuação da memória visual daquele momento pela seleção de uma obra-síntese, dentro da lógica de que a repetição é um dos elementos memmônicos mais poderosos.



Humberto Mauro, cena do filme “O Descobrimento do Brasil” de 1937

No ano em que Getúlio Vargas perpetuava-se no poder com um golpe de Estado, *O Descobrimento do Brasil* apareceu como uma obra didática, edificante do país e da região onde tudo começou, o litoral sul baiano. Na década seguinte, foi a vez de Cândido Portinari produzir, de fato, a mais célebre apropriação da obra de Meirelles. Para além da simples homenagem e citação, Portinari opera o tema por meio de um painel (pintado sobre tela), terminado em 1948 (abaixo). Tratou-se de uma encomenda do Banco Boavista, sediado no Rio de Janeiro, na qual podemos reconhecer o vocabulário formal próprio do pintor modernista.

Na época do lançamento da obra, como bem salienta Maria de Fátima Couto²¹, as comparações com o quadro original foram inevitáveis e seguiram na direção de

²¹ A inspiração dessa série comparativa foi retirada do artigo “Imagens Eloquentes: a primeira Missa do Brasil” de Maria de Fátima Couto (Revista *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.17, p.159-171, jul-dez de 2008); da mesma forma que devo à tese de Maraliz Christo (Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade

demonstrar o quão diferente era a natureza da obra de Portinari, uma vez que, no âmbito modernista, um elogio ao academicismo oficial de Meirelles não parecia provável, mesmo diante de um modernismo igualmente oficial. Mário Predrosa salienta como os deslocamentos e enquadramentos de Portinari transformaram a primeira missa em terras brasileiras num ato cenográfico, antinatural, algo que só poderia estar em descompasso com a natureza, em vez de integrar-se a ela:

Enquanto a versão de Vitor Meirelles nitidamente naturalística, subordinada à realidade histórica, a detalhes pitorescos da natureza, com índios espantados em volta (...) em Portinari, essa suposta realidade histórica não existe. Tampouco preocupa-se ele com as descrições da carta de Pero Vaz, com o pitoresco intrínseco à cena, paisagens e personagens coloridas, mataria tropical densa, selvagens nus ou seminus, de cocares e penas, bichos.²²

Embora permaneça próxima à obra de Meirelles, graças à centralidade do religioso que oficia o rito (na carta de Caminha: Frei Henrique de Coimbra), no momento em que levanta o cálice, cercado por grupos que conferem ritmo à cena, a cena de Portinari carece de espiritualidade, como salientou Annateresa Fabris. Não há índios na cena. A submissão ao ritual europeu ganha, pela comparação, um viés crítico. Pela ausência, o pintor retira o caráter de comunhão das raças. Dentro do vocabulário expressivo modernista, Portinari produz uma obra com elementos cênicos marcados: quase todos ajoelhados, orando, arranjados em grupos. Mesmo com o mosaico de cores, tais elementos conferem à cena uma eloquência, de certo modo, fria e austera.



Candido Portinari, *A primeira missa no Brasil*, 1948, tempera sobre tela, 266 x 598 cm, Banco Boavista, RJ.

Estadual de Campinas, 2005) uma série, de igual complexidade, dedicada às apropriações do quadro “Tiradentes Esquartejado” (1893) de Pedro Américo.

²² PEDROSA, Mário. “A missa de Portinari” [1948]. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Já a obra de Glauco Rodrigues prima pela ironia e pelo deslocamento da cena para um ambiente “artificial” de conotações surrealistas. Eliminadas a cruz e a natureza, o que ele preserva do quadro de Meirelles, como Portinari, é a elevação do calice pelo reglioso. De resto, a cena é habitada por personagens díspares, que mais parecem pertencentes a um bloco carnavalesco que ao quadro oitocentista – incluídos aí um mestre-sala e uma porta-bandeira. A obra intitulada *Carta de Pero Vaz de Caminha, 27 de abril de 1500*, pertence a uma série de 26 trabalhos realizados entre 1970 e 1971, nos quais Rodrigues se apropria de cenas clássicas da história da arte brasileira e, portanto, de seu imaginário histórico, para produzir efeitos políticos precisos.

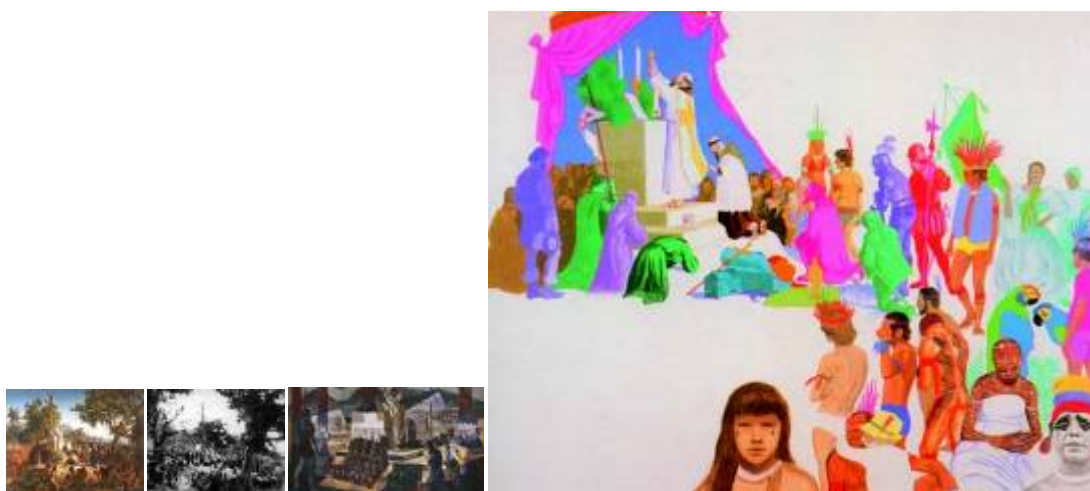


Imagem à direita: : Glauco Rodrigues, *Carta de Pero Vaz de Caminha, 27 de abril de 1500, 1971*, acrílica sobre tela, 81 x 100 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, RJ.

No caso de *27 de abril de 1500* Rodrigues reitera a presença do índio, mas, agora, como personagens “incômodos”, que dissolvem qualquer chance de harmonia com a cena da missa. Eles nos encaram, são dispostos de modo displicente e um deles é abraçado por uma representação do turista-clichê. Sobre o modo de apropriação de Rodrigues, mote de outras séries de trabalhos nos anos 70, Roberto Pontual salienta a ironia sobre a história da arte:

Os nossos banhistas se fundem com os índios de Cabral, sunga e cocar simultâneos; o interesse pelos dados universais da história da arte se transfere para a contribuição idealista, defasada, mas nossa, de artistas como Vítor Meirelles, José Maria de Medeiros, Pedro Américo e Rodolfo Amoedo, pintores do índio brasileiro na segunda metade do século XIX. Cortando-os em pedaços (o aproveitamento de detalhes de suas telas mais famosas), Glauco os devora e digere em parcelas substanciais, para transformá-los em sua própria carne. A terra é de ninguém, os tempos se confundem e se intermesclam, uma

linguagem que está sendo formulada. Nela talvez venha à tona a nossa raiz.²³

A cadeia oferecida pelas apropriações diz mais a respeito sobre o momento político e artístico de cada apropriação do que sobre a obra, em tese, original. E essa é uma regra. O uso da apropriação no caso de *A Primeira Missa no Brasil* demonstra em sala de aula que parte considerável de nossas crenças sobre a originalidade ou as hierarquias de gosto estão comprometidas pela formação cultural e pelo legado interpretativo que manipulamos para ler cada uma das obras mencionadas. Muitas outras apropriações continuam sendo utilizadas, outras tantas não funcionaram conforme o programa inicial, basicamente porque estão contidas nos meus preceitos formativos e não encontram eco fora deles. Algumas criam ambientes de envolvimento e criação interpretativa que nem sempre se repetem.

Minha tentativa de construção metodológica não tem nada de original ou de muito rigoroso e por isso está aberta à interferência dos alunos. A cada comparação ou inserção de uma apropriação dentro da cadeia convencional da história da arte, ganham-se novos extratos interpretativos. A liberdade de interpretação sobre uma obra de arte não significa apenas expressar variantes subjetivas. Não é algo que fique apenas no domínio do gosto ou da fantasia individual. A liberdade deriva do fato de que é preciso inventar algo que não existia até então: aquela mesma-outra obra numa dada época.

A utilização da arte contemporânea em confronto com obras de outros períodos tem levado – alunos e professor – a libertar certas obras de identidades nas quais a tradição as havia fixado. Essa negociação entre obras e intérpretes talvez venha a ser o grande desafio para a compreensão dos trânsitos culturais por meio de uma história da arte avessa aos enquadramentos ilusoriamente universais e autônomos. Um bom desafio para a compreensão dos trânsitos e das trocas dentro e fora da sala de aula. Numa engenharia que ainda carece de mais atenção e trabalho.

²³ *apud* COUTO, Maria de Fátima M. “Imagens Eloquentes: a primeira Missa do Brasil”. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v.10, n.17, jul-dez de 2008, p. 170.