

RESSIGNIFICAÇÕES DO CLASSICISMO EM TRÊS ARTISTAS BAIANOS

Dilson Rodrigues Midlej / UFRB

RESUMO

O artigo enfoca algumas problemáticas da apropriação de imagens da história da arte, entende esse fenômeno como um procedimento teórico-operacional e componente estruturante da cultura visual e da história das imagens, por meio de conhecimentos germinados por Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Hubert Damisch. Aponta a proximidade semântica entre “apropriação” e “ressignificação”, comenta as apropriações de temas clássicos em pintura e gravura na década de 1960 pelos expoentes da segunda geração modernista na Bahia, Lenio Braga e Hansen Bahia, e do pintor baiano Anderson Santos, em 2001. Compara as obras de influência clássica dos três artistas, considerando suas intencionalidades, relações entre as imagens-fontes e as produções recentes do final dos anos 1960, no caso dos dois primeiros, e em 2001, no caso de Anderson Santos.

PALAVRAS-CHAVE

ressignificação de imagens; apropriação de imagens; arte baiana; Lenio Braga; Hansen Bahia.

ABSTRACT

The article focuses on some issues of art history images appropriation, understand this phenomenon as a theoretical and operational procedure and structural component of visual culture and history of images, through knowledge germinated by Aby Warburg, Georges Didi-Huberman and Hubert Damisch. Points to the semantic proximity between "appropriation" and "resignification", comments on appropriations of classical themes in painting and printmaking in the 1960s by the exponents of the second modernist generation in Bahia, Lenio Braga and Hansen Bahia, and Bahian painter Anderson Santos in 2001. It compares the artworks of classical influence of the three artists, considering their intentions, relations between images-sources and recent productions of the late 1960s, in the case of the first two, and in 2001, in the case of Anderson Santos.

KEYWORDS

images resignification; images appropriation; bahian art; Lenio Braga; Hansen Bahia.

O fenômeno da *apropriação de imagens* tem levado estudiosos à constatação das muitas problemáticas e particularidades implicadas no trânsito de imagens entre tempos históricos distintos, sendo uma das principais a de que uma possível “exumação” dos objetos do passado modifica tanto o presente, quanto o próprio passado, um pressuposto teórico o qual adotamos no enfoque deste artigo. Este pressuposto, todavia, é uma constatação feita por Georges Didi-Huberman (2013a, p. 285), que entende o fenômeno na acepção anteriormente formulada pelo historiador Aby Warburg (1866–1929), e à qual o filósofo francês acresce:

Os fantasmas [ou seja, as reaparições de imagens antigas em obras posteriores, identificadas por Aby Warburg] nunca inquietaram as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte. Se modelos antigos destruídos (os “originais” gregos, como dizem) não pararam de assombrar a cultura ocidental em sua perduração, é porque a transmissão deles (as “cópias” romanas, por exemplo) havia criado uma espécie de rede de “vida” ou de “sobrevida”, ou seja, um fenômeno orgânico que afeta os símbolos, as imagens, os monumentos: reproduções, gerações, filiações, migrações, circulações, trocas, difusões... [...] Exumar os objetos do passado é modificar tanto o presente quanto o próprio passado. Na cultura, assim como na psique, não há nem destruições completas nem restaurações completas: por isso o historiador deve estar atento aos sintomas, às repetições e às sobrevivências. As marcas nunca são completamente apagadas, mas também nunca se dão de maneira idêntica. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 285)

As conceituações da *apropriação de imagens* vão variar de época para época¹ e a acepção como o fenômeno é entendido hoje tem sua aparição no século 20, com as práticas dadaísta e surrealista notadamente a partir de Marcel Duchamp, com seus *readymades* de objetos reais industrializados e também de imagens, tais quais *L.H.O.O.Q.*, de 1919 (a *Mona Lisa* com bigode e cavanhaque) e *L.H.O.O.Q Rasée*, de 1965 (sua versão “barbeada”) e com a *pop art* nos anos 1960, em que a utilização de objetos reais e de imagens extra-artísticas extraídas da cultura de massa redimensionaram os valores artísticos vigentes.

Justamente por objetivar aferir em três artistas baianos algumas particularidades das repetições e das sobrevivências por meio da apropriação de imagens é que para a análise e os comentários das obras enfocadas neste artigo recorreremos aos conhecimentos da história das imagens, orientando-nos pelos métodos de *Análise e síntese* e *Analítico comparativo* e aplicação do procedimento metodológico bibliográfico o qual teve como maior subsídio a conceituação *Sobrevivência do*

antigo (*Nachleben der Antike*) de Aby Warburg, os comentários de Georges Didi-Huberman e informações acerca da tradição clássica nas artes visuais por Hubert Damisch – e também do procedimento metodológico comparativo no tocante às obras de três artistas baianos, para a verificação das semelhanças e diferenças dos seus elementos formais, temáticos, ou de tendências e em contraposição às fontes iconográficas às quais estariam associadas.

No nosso entender, a *apropriação de imagens* guarda íntima proximidade com *ressignificação*, pois apropriar imagens feitas por outros artistas em obras anteriores de diferentes épocas e estilos implica, obrigatoriamente, em inseri-las em um novo e distinto contexto, condicionando-as, assim, a novas significações, muitas das quais podem inclusive ser estranhas à imagem-fonte apropriada ou à mensagem pretendida pelo artista anterior. Em conjunturas nas quais figurem imagens apropriadas, *ressignificar* tanto pode ser considerado como sinônimo de *apropriação de imagens*, quanto denotar que a imagem apropriada e disposta em seu novo contexto signifique algo distinto ou diferente da concepção original (pois implica outro criador – artista –, outro contexto visual e sociocultural da nova produção artística e, conseqüentemente, outro receptor ou fruidor). Parece-nos, então, que *apropriação de imagens* e *ressignificação de imagens* implica em sentidos semelhantes, a despeito de suas distintas etimologias e do fato de que o ato de ressignificar também se aplique a outros fenômenos distintos da apropriação de imagem.

A reutilização de imagens traz, implícita consigo, a necessidade de se dimensionar (ou prover explicações) a aplicação das mesmas, seja por seu caráter formal, sua dimensão simbólica ou significações nos âmbitos artístico e sociocultural. Assim, a *citação*, por exemplo uma modalidade de apropriação de imagens que consiste na menção a algum elemento anterior de outra obra –, encontra-se entranhada na cultura, nos costumes e crenças dos povos desde tempos imemoriais.² A conotação atual de *citação*, todavia, é apontada por Antoine Compagnon no sentido de uma outra pessoa se apoderar da palavra (ou da imagem visual, no nosso caso) e a aplique a outra coisa, porque deseja dizer alguma coisa diferente. “O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela”

(COMPAGNON, 1996, p. 48). Portanto, segundo este autor, o sentido da citação seria a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona.

Apropriar imagens implica, ainda, em *ressemantizar* dados existentes, conforme nos demonstra Leopoldo Waizbort ao comentar a produção teórica de Aby Warburg, na apresentação do livro *Histórias de fantasma para gente grande: Aby Warburg*, em que a utilização de modelos de representação oriundos da antiguidade no renascimento, por exemplo, não significa, necessariamente, que tais modelos permaneçam como suportes de seus significados antigos e pondera:

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

Entendendo-se *semântica* como o componente do sentido e da interpretação das palavras e de enunciados num sistema linguístico (e aqui transposta para o discurso visual de formas e elementos plásticos), a *ressemantização* de um dado existente (ou seja, a atribuição de um novo sentido) se daria, na prática, mediante interpretações dos artistas em relação às obras existentes ou a algum de seus aspectos relevantes. Tais abordagens em relação ao trabalho de outros que os antecederam compuseram a prática de grandes mestres:

Goya, Manet e Picasso *interpretaram* *As meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais; jogando com esses parâmetros, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. Tal é o interesse, autenticamente histórico, de ver como a própria pintura pôde interpretar – no sentido forte do termo e para além das problemáticas de influências – seu próprio passado; pois seu jogo de transformações, por ser “subjutivo”, não é menos rigoroso. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 52).

Picasso é sempre lembrado como artista exemplar que reinterpretou obras de artistas anteriores, ressemantizando-as, atribuindo-lhes novos sentidos. Segundo a historiadora Aracy Amaral, ao comentar os mais célebres citacionistas do século 20,

“Picasso trabalharia em inúmeras versões de obras de outros artistas, seja no *Fuzilamento* (1814), de Francisco de Goya, para *Guernica* (1937), seja em *As meninas* (1656), de Diego Velázquez [...]” (AMARAL, 2006, p. 313) e, de acordo com Hubert Damisch (1996, p. 78), pertenceria a Picasso o epíteto de artista que mais reinterpretou *Almoço na relva*, de Édouard Manet, com uma série de cerca de 200 pinturas e desenhos.

Essas interpretações dos artistas em relação a obras anteriormente existentes, desafiam a noção de origem e parecem atestar que:

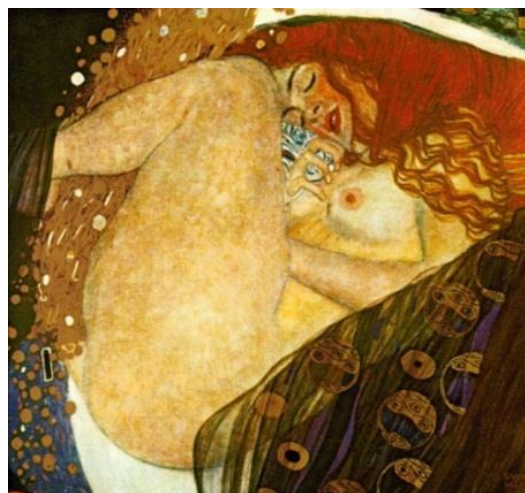
A origem não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. É também – e mesmo mais exatamente – o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou seu sintoma. Por intervalos, mas se aproximando sempre mais do nosso presente – nosso presente obrigado, sujeito, alienado à memória. [...] O originário volta sempre – mas não volta *simplesmente*. Ele usa de desvios e de dialéticas, que têm suas próprias histórias e suas estratégias. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 113)

A partir da premissa de Homi K. Bhabha (1998, p. 30) de que ficções negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares trans-históricos, podemos estender esse raciocínio aos motivos clássicos que se irradiam pela cultura ocidental e que podem ser considerados elementos que ao sofrer o fenômeno da apropriação de imagens, configuram-se como ficções que negociam entre si os 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), uma de suas maiores expressões. Carlo Ginzburg (1989, p. 124) destaca que os contemporâneos de Ticiano reagiam às suas “poesias” mitológicas como quadros explicitamente eróticos. Essa tradição de tema clássico e erotismo também foi explorada por artistas brasileiros, seja por meio da representação de temas míticos pela arte acadêmica, ou mesmo pelo modernismo³ e se espraia aos dias de hoje.

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 é denunciado e discutido na contemporaneidade pelos vieses da retórica da diferença do feminismo 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 *queer* estejam evidenciados cada vez mais nos discursos artístico e teórico contemporâneos, não é difícil identificar que a mulher ainda exerce o papel de fetiche das fantasias masculinas, como ilustra, por exemplo, *39 Danaë*, de 2001, do pintor Anderson Santos (Salvador, 1973). Aqui é outra materialização de Zeus, dessa vez na forma de chuva de pó de ouro que recai sobre a princesa Danae, reclusa por seu pai em uma torre de bronze aparentemente inexpugnável.⁴ Esta relação dos “amores entre Júpiter e Danae, graças à condenação de 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 pelo corpo feminino 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 na lateral superior direita do quadro, o fluxo sinuoso e amarelado de minúsculos espermatozoides 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 superfície pictórica, embaixo do número 39.

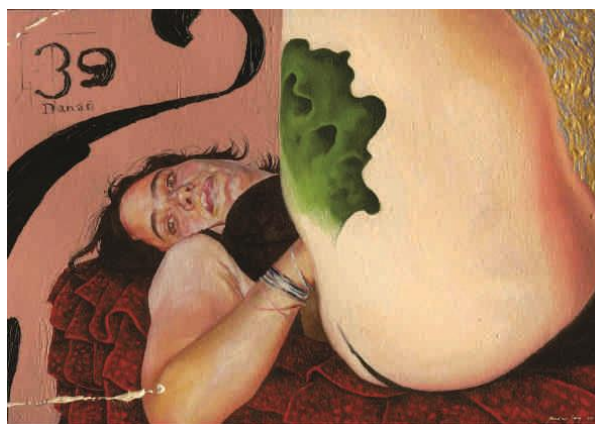


Gustav Klimt (1862–1918)
Danae, 1907

Óleo sobre tela, 77 x 83 cm
Coleção particular

Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=130126>>

Acesso em: 19 maio 2016



Anderson Santos (1973)
39 Danaë, 2001
Óleo sobre tela, 19 x 27 cm
Disponível em: <<https://andep8.wordpress.com/mulheres/>>
Acesso em: 23 ago. 2015

Anderson Santos trabalha com variadas referências a artistas icônicos 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), pelo qual nutre grande admiração.⁵ A releitura do artista baiano referenda o caráter da apropriação de imagens tanto como um procedimento atemporal, quanto uma noção de ser ao mesmo tempo transnacional e translacional, uma vez que o conteúdo mítico migra de espaços 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 Silva, ao tempo em que esclarece-nos o porquê 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, 19 abr. 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.⁵ (SANTOS, 19 abr. 2016)

Percebe-se a referência a Klimt não apenas pelo enquadramento da modelo, mas também pela sucessão curvilínea das formas, dos arabescos pintados e riqueza de texturas. Os arabescos assumem um papel relevante na caracterização de Danae e dos elementos circundantes. O próprio artista assegura-se de identificar o tema ao pintar “Danae” e “39”, sendo esta a numeração sequencial daquela pintura, costume do artista, à época; a despeito do número pintado cumprir uma função meramente quantitativa, encontra-se evadido de erotismo, tanto quanto as demais formas sinuosas e circulares. Esta *Danae* foi uma pintura feita apenas para fins de estudo.⁷

Posturas ousadas de representações 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, cuja posição nua da deusa romana e sua mão esquerda sobre sua genitália, não obstante 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.⁸ O historiador da arte Daniel Arasse (1944 - 2003), ao discutir as diferenças entre as *pin-ups*⁹ e aquela pintura de Ticiano, esclarece: “As *pin-ups* nunca são pornográficas. Estão nuas, ou semi-nuas, 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 *Vênus* 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 que ele faz em referência aos tipos de pincéis dos artistas, e informa que a palavra *pincel* vem

[...] do latim e significa “pequeno pênis”. Sim senhor, pequeno pênis, *penicillus* em latim. É Cícero quem o diz – pincel, pequeno membro, pequeno pênis. 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 pênis* é próprio do contexto masculino, mais precisamente da cultura machista, porém, o humor e o contexto como o assunto é tratado por Arasse parecem denotar não uma crítica de costumes, mas querer confrontar a seriedade, a pompa e a erudição exacerbada com que muitos assuntos são tratados pela história da arte.

A cultura machista predominante nos temas mitológicos privilegiados pela cultura clássica é ilustrada na historiografia da arte por vários episódios retratados em inúmeras obras e diversos estilos, dentre as quais se encontra o rapto das sabinas, episódio lendário que teria ocorrido na época da fundação de Roma e em que o exército chefiado por Rômulo captura mulheres da tribo dos sabinos, dando início a uma série de conflitos, e outra, o rapto das filhas de Leucipo.¹⁰ Em suma, há várias representações de rapto na história da pintura, sendo uma das mais célebres feita por volta de 1618, pelo pintor flamengo Rubens, retratando o momento em que Castor e Pólux levam Hilária e Febe à força.



Rubens (1577–1640)
Rapto das filhas de Leucipo, ca. 1618
Óleo sobre madeira, 222 x 209 cm
Pinacoteca de Munique



Lenio Braga (1931–1973)
A curra, ca. 1967
Pintura, 1,30 x 1,30 cm

Esta pintura de Rubens serviu de referência para Lenio Braga (Ribeirão Claro, PR, 1931 – Rio de Janeiro, RJ, 1973) explicitar sua crítica à ditadura militar brasileira de finais da década de 1960, na qual os dois cavaleiros, um montado e outro de pé, que na imagem-fonte arrebatam duas mulheres, são substituídos por soldados em

tanques de guerra no ato de sequestrar 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.

Segundo depoimento do filho mais velho do artista, Daniel Brasil, o quadro *A curra* estava previsto para ser exposto na Bienal de São Paulo de 1967, mas foi censurado, assim como uma série de gravuras que representavam gorilas fardados. “O artista entrou para o rol dos mal vistos pela ditadura, e teve obras recolhidas e ‘desaparecidas’. Não chegou a ver a volta da democracia, pois morreu em 1973, aos 42 anos” (BRASIL, 27 jul. 2011, não paginado).

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, autoritarismo, militarismo) no caso do artista brasileiro, assume destaque em relação ao estilo e preocupações formalistas ou esteticistas, explicando-se assim a utilização do padrão compositivo daquela pintura de Rubens. Esse conteúdo é explicitado, ainda, pelo colorido de tons sujos e tratamento pictórico de Lenio Braga que anulam o caráter sensual dos corpos femininos como se observa no colorista Rubens. *A curra* evidencia claramente, desde o título, a contundência da violência dos processos de dominação e do poder à força.

Semelhantemente a Lenio Braga que havia estabelecido residência na Bahia, Hansen Bahia (Hamburgo, Alemanha, 1915 – São Paulo, SP, 1978) mudou-se para Salvador em 1955 e entre os anos de 1969 e 1971 produziu algumas significativas xilogravuras da série *O rapto das sabinas*, que lhe renderam um prêmio na Bienal de Buenos Aires, e *Os quatro cavaleiros do apocalipse*, inspirada na obra de seu conterrâneo e famoso gravador, Albrecht Dürer. Uma cópia desta última 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 Exteriores¹¹ (SANTOS, 2005, não paginado).

Hansen Bahia sempre flertou com tópicos míticos¹² e é nesse contexto de exploração do tema clássico do rapto das sabinas que se situam suas gravuras, o qual optou por interpretar a ação no ato dos romanos da recém-fundada cidade de

Roma, em raptar as mulheres sabinas para esposá-las e, assim, garantir a descendência de suas famílias e a continuidade de Roma. O tratamento na estilização das formas já garante uma visualidade muito distinta das obras em pintura e a retratação do tema por meio da xilogravura em preto e branco aumentam 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 poucos elementos que caracterizam os cavaleiros romanos salteadores, já que as mulheres sabinas se apresentam nuas.



Hansen Bahia (1915–1978)
Rapto das sabinas: um homem montado a cavalo mais duas mulheres, 1969
Xilogravura, 64,5 x 88 cm
Fundação Hansen Bahia, Cachoeira (BA)



Hansen Bahia (1915–1978)
Rapto das sabinas: dois cavalos, dois homens e duas mulheres, 1969
Xilogravura, 64,5 x 88 cm
Fundação Hansen Bahia, Cachoeira (BA)

Comparativamente, os dois temas são enfocados com objetivos e resultados distintos entre Lenio Braga e Hansen Bahia, apesar de terem sido feitas por dois representantes da segunda geração modernista baiana praticamente no mesmo

período. Em Lenio Braga predominam preocupações engajadas de denúncia do contexto político; já a interpretação de Hansen Bahia situa as personagens no âmbito da eroticidade da cena. No caso do primeiro, a expressão de um ideal político e de enfoque social contrasta com o esteticismo do segundo, descompromissado de ideologia.

Nos exemplos apresentados destes dois artistas, assim como em Anderson Santos, a apropriação se instaura como procedimento técnico-operatório em comum entre eles, sendo que em Lenio Braga temos a *apropriação de imagens* propriamente dita, no sentido tradicional do termo, por meio da *releitura*, 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 – e, por fim, Anderson Santos, que, ainda que por meio de uma releitura, estaria no meio termo entre essas classificações, pois, ao mesmo tempo em que se evidencia a imediata lembrança de Klimt, o tratamento dado estabelece diferenças significativas. A apropriação enquanto procedimento técnico-operatório parece ser o único elo a juntar estas obras, estabelecendo, todavia, casos distintos tanto em termos de intencionalidades, quanto de legitimações.

Notas

¹ A apropriação de imagens se deu em períodos longínquos na história da arte com diferentes particularidades e significações em função dos valores dos períodos históricos nos quais foi utilizada, e continua até o presente. Assim, sua significação variou das reestruturações das esculturas antigas para servir aos objetivos políticos dos novos conquistadores, modificando seus propósitos e adequando-os ao novo contexto, como demonstram o Arco de Constantino, em Roma, no qual foram esculpidas as feições de Constantino e do seu co-imperador Licínio sobre as cabeças dos imperadores de épocas anteriores (DAVIES, 2010, p. 229) às escolhas temáticas que foram feitas com uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos, com o objetivo de familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs convertidos ao cristianismo, a algumas das imagens e das ideias transmitidas pela arte paleocristã, criando de um sistema de concordâncias – uma tipologia – que viria a ter uma importância de longo alcance (DAVIES, 2010, p. 246-247). Segundo Alain Besançon (2006, p. 33-34), os cristãos encontraram “[...] nos modelos da escultura e da pintura antiga, material para ilustrar os seus dogmas. Os tipos canônicos do Orador, de Hermes, de Júpiter, o conjunto da iconografia imperial, foram rapidamente retomados, desviados, adaptados.”

Entre os séculos 15 a 19, observou-se o uso pedagógico das gravuras de reprodução, que reproduziam pinturas e desenhos de artistas famosos e as cópias das gravuras garantiram a disseminação iconográfica de estilos e composições artísticas na Europa, influenciando, inclusive, a arte colonial brasileira ao iniciarem os artistas e suas oficinas, enquanto referências iconográficas, e mesmo com a utilização da cópia como recurso pedagógico no ensino acadêmico a partir do século 19.

² Referendam isso as palavras do arcanjo Gabriel à Virgem Maria na Anunciação do Cristianismo: “Eis que conceberás no teu útero, e darás à luz um filho, e o chamarás de Jesus”, e que segundo Didi-Huberman (2013a, p. 31) “[...] é uma citação muito precisa, quase literal, de uma profecia de Isaías [...]”. A citação é do Evangelho de São Lucas, I, 31.

³ No contexto modernista brasileiro, por exemplo, Vicente do Rego Monteiro (1899 - 1970) produziu pinturas, dentre as quais algumas de Leda e o cisne, lenda na qual o deus grego Zeus (ou Júpiter, seu equivalente romano) seduz e fecunda Leda e desse relacionamento nascem Helena de Tróia (que posteriormente causaria a queda de Tróia, ao se enamorar de Páris), e os gêmeos Castor e Pólux (DAMISCH, 1996, p. 111).

⁴ 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.

⁵ Confirmação ao autor feita por e-mail. 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, 19 abr. 2016).

⁶ A partir desta última frase do comentário do artista, podemos inferir que a apropriação funcionou não apenas como estímulo criativo, mas como um procedimento metodológico-operacional da criação artística na exploração de novas possibilidades. Outras obras do artista apresentam elementos extraídos do que denominou de “minhas referências principais em pintura: Velásquez, Klimt, Picasso e Francis Bacon”.

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ *Pin-ups* são fotografias sensuais ou desenho de mulheres feitas para fins reprodutíveis de consumo de público masculino.

¹⁰ Na qual os irmãos gêmeos Castor e Pólux (filhos de Leda com seu esposo Tíndaro e de Leda com Zeus, respectivamente) raptam Hilária e Febe.

¹¹ Hansen também expôs *Os quatro cavaleiros do apocalipse*, juntamente com *O cavaleiro a morte e o diabo e São Miguel* na mostra comemorativa do 5º Centenário de Nascimento de Dürer, no Museu Germânico, em Nuremberg, na Alemanha Ocidental, juntamente com Giacometti, Kokoschka, Matisse, Picasso e Henri Moore (SANTOS, 2005, não paginado).

¹² Tais quais a mitologia nórdica – com o álbum de gravuras *Nibulengen* –, e a mitologia clássica, a exemplo do álbum *Odyseus* e da série *O diálogo das Héteras*. O livro *Die Abenteuer des Odyseus (A Aventura de Odyseus)* foi lançado em 1962; *Nibulengen*, em 1963; e *Lukian Die Hetärengespräche (Lukian, o Diálogo das Héteras)*, em 1971 (FUNDAÇÃO..., s.d., não paginado).

Referências

AMARAL, Aracy A.. Os caminhos da arte e o citacionismo. In:_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. p. 312-317.

ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM, 2015. (Imago).

BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 31-53. (Texto & arte, 17).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1998.

BRASIL, Daniel. O rapto das sabinas: A curra. 27 jul. 2011. Disponível em:<<https://danbrasil.wordpress.com/2011/07/27/o-rapto-das-sabinas-a-curra/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAMISH, Hubert. *The Judgment of Paris*. Chicago, EUA; London, England: The University of Chicago Press, 1996.

DAVIES, Penelope J. E. et al. Arte paleocristã e arte bizantina. In: _____. *A nova história da arte de Janson*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 243-285.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. (ArteFíssil; 5).

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013b. (Coleção TRANS).

FUNDAÇÃO HANSEN BAHIA. *Hansen Bahia*. Cachoeira, Bahia. Disponível em: <<http://www.hansenbahia.com.br/fundacao.html>>. Acesso em: 18 maio 2016.

GINZBURG, Carlo. Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 119-141.

SANTOS, Anderson. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 19 abr. 2016.

SANTOS, Leda Deborah Guerra. In: BAHIA, Hansen. *90 anos Hansen Bahia*. Catálogo da exposição ocorrida no Centro Cultural Correios, em Salvador, out. 2005. Não paginado.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (História Social da Arte; 8).

Dilson Rodrigues Midlej

Professor Assistente de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB) desde agosto de 2010, é doutorando pelo PPGAV EBA-UFBA e membro associado da ANPAP. Mestre em Artes Visuais (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, Especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas (1982), os três títulos fornecidos pela UFBA.