

*O artista como leitor do seu tempo e de outros tempos*  
Histórias de Apropriações e Desdobramentos

L a h i r R a m o s



Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Arte: Crítica e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para a obtenção do título de Especialista em Crítica e Curadoria de Arte, 2016.

Orientação prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elaine Caramella

SÃO PAULO

2016





Agradeço aos meus filhos André, Thais e Gustavo pela compreensão e apoio durante todo este processo. Aos amigos Jozé Roberto da Silva pelas conversas e pelos livros emprestados, a Julcimarley Totti que sempre me ouve e torna tudo tão mais fácil, e ao Benedito Costa que sempre tem uma carta na manga para completar as ideias. Aos meus professores do curso e especialmente a minha orientadora Elaine Caramella por proporcionarem novas reflexões para minha "enciclopédia" do mundo da arte. Muito obrigada.

**RESUMO** As imagens que nos cercam, sejam as do cotidiano, as das artes visuais, as da literatura e do cinema, constroem nosso imaginário. A questão da apropriação no universo das artes sempre foi um assunto instigante que envolve questões da memória, do presente, e do passado, recriação, autenticidade e autoria. Observar processos artísticos que lidam com fragmentos de nossa memória artística-cultural de diferentes épocas e contextos é algo que se tornou comum no meio artístico. Para o artista contemporâneo não importam mais questões de originalidade ou linearidade dentro da história da arte, pois ele passou a estabelecer conexões do seu tempo com outros tempos e com seu próprio tempo. No cenário da arte contemporânea, o parâmetro é o artista em seu contexto. Desta forma optamos por percorrer caminhos que nos levem a perceber atitudes, interpretações e procedimentos do artista contemporâneo no seu entorno. Este trabalho investiga como este artista lê este universo saturado de imagens.

Palavras-Chave: Arte, Apropriação, Releitura, Citação, Recriação, Transcrição.



**ABSTRACT** The images that surround us, as daily images, visual arts, literature, and cinema frames our imagination. The issue of ownership in the art world has always been an intriguing subject that involves issues of memory, present and the past, recreation, authenticity, and authorship. Observing artistic processes that deal with fragments of our artistic and cultural memory from different times and contexts is something that has become common in the arts. For the contemporary artist no matter how original and linear the history of art is because he establishes connections between his own time with different times. In the contemporary art scene, the parameter is the artist in context. Thus, we chose to go paths that lead us to perceive attitudes, interpretations, and procedures of the contemporary artist in his environment. This work investigates how this artist read this saturated universe of images.

Keywords: Art, Appropriation, Rereading, Quote, Recreation, Transcreation.

# SUMÁRIO

Introdução .....	15
1. Apropriações, deslocamentos e transcrição .....	21
1.1. Práticas de apropriações da apropriação .....	32
1.2. O artista como leitor do mundo .....	34
2. Os vários conceitos de leitor-autor transcriador .....	35
3. A poética (teoria) da transcrição de haroldo campos .....	39
4. Waltércio transcria – livros de artista e apropriação artística do livro.....	41
4.1. Reflexos de Velázquez .....	53
4.2. Velázquez por Waltercio .....	61
Considerações finais .....	65
Referências bibliográfica .....	68

# CRÉDITOS DE IMAGENS

Figura 1. A infanta e Aglaupi .....	28
Figura 2. Las Meninas .....	29
Figura 3. Royal family .....	29
Figura 4. In Absent .....	30
Figura 5. Walker Evans .....	32

Figura 6. Sherrie Levine .....	32
Figura 7. Michel Mandiberg .....	32
Figura 8. Giacometti .....	42
Figura 9. Matisse Talco .....	43
Figura 10. A Suite .....	44
Figura 11. O livro para Ingres .....	45
Figura 12. Frangélico .....	46
Figura 13. Velázquez .....	47
Figura 14. Série Veneza .....	48
Figura 15. Vênus no Espelho .....	53
Figura 16. Las Meninas .....	54
Figura 17. Detalhe da obra Las Meninas .....	55
Figura 18. Do livro Velázquez .....	61
Figura 19. Do livro Velázquez .....	61
Figura 20. Do livro Velázquez .....	62

“Todo grande artista, dentro do sistema dado, violou continuamente suas regras, instaurando novas possibilidades e novas exigências da sensibilidade”.

Umberto Eco



# INTRODUÇÃO

## **Parte 1: termos gerais da pesquisa**

A proposta do título “Histórias de apropriações e desdobramentos” é abarcar várias questões dentro da temática do artista como leitor do seu tempo e de outros tempos, relacionando-se com a apropriação e seus possíveis significados.

Já na introdução, há um levantamento geral da questão da apropriação, tomando-a em termos gerais, mostrando alguns casos e algumas teorias. No capítulo 1, serão tratadas as práticas da apropriação e o que alguns teóricos dizem a respeito dela. Nesse mesmo capítulo, mas em tópico separado discute-se o artista como um leitor do mundo, algo que tem a ver com certo raciocínio de Umberto Eco, que será detalhado, sem esgotamento da questão, no capítulo 2. Já o capítulo 3 insere outro teórico (conhecido pelo vasto trabalho de tradução), Haroldo de Campos. Dele, este trabalho utilizará o conceito de “transcrição”,

evidentemente emprestada da teoria da linguagem de Campos (os dos irmãos Campos) para as artes plásticas. Desse modo, vai se construir um arco entre Umberto Eco e Haroldo de Campos. No capítulo 4, um caso em particular será estudado, o de Waltercio Caldas e, no interior da grande massa de trabalho desse artista, algo em particular, alguns de seus trabalhos em que a apropriação é clara. Para que isso possa ficar mais claro, antes de uma investigação não exaustiva do processo de apropriação de Caldas, introduz-se algumas intuições sobre as pinturas de Velázquez que Caldas utiliza em sua busca. Por fim, há, ainda no capítulo 4 o questionamento sobre o trabalho de Caldas. Segue as considerações finais.

## **Parte 2: o levantamento sobre a apropriação**

Assim, para melhor compreensão do tema se faz necessário uma revisão bibliográfica e histórica sobre a apropriação. De um modo geral, a apropriação refere-se ao ato no qual o sujeito obtém posse de algo que não lhe pertencia. Embora não exista um “momento zero”, em termos históricos, da apropriação, tal ato implicou inúmeros questionamentos acerca da arte. A apropriação é de tal natureza forte e presente nas Artes, que continua sendo uma proposição atual e conseqüentemente suscita interesse e permite investigação. O interesse por este tema, portanto, surge do desejo da compreensão de sua existência e permanência no universo da História da Arte. Na busca do entendimento desta manifestação artística, traça-se uma questão geral, que parte das considerações e dos estudos realizados por artistas, críticos e filósofos que investigam o uso da apropriação na Arte.

Para esta compreensão, não se fez uso somente das fontes e conceitos da História da Arte, no entanto. Recorre-se também aos fundamentos provenientes da teoria literária, de posicionamentos de autores da área da literatura (e da linguagem) considerados importantes para discutir e investigar o artista como leitor do seu tempo e de outros tempos em relação à apropriação nas artes visuais. Argumentos e conceitos sobre a interpretação, o leitor, o autor e editor, que normalmente pertencem ao âmbito da literatura/linguagem, mas que servem também como parâmetro para as questões de apropriação na esfera imagética então serão aqui relevantes.

É importante frisar, embora o raciocínio possa parecer simplório, que a questão da apropriação não ocorre somente no campo das artes visuais, mas na literatura, na música, no teatro e no cinema, abrangendo diferentes discussões, como a apropriação da apropriação, a releitura,



a citação, a questão da autoria, e ainda a originalidade e o plágio, em várias áreas do saber, incluindo-se aí a Teoria do Direito, <sup>1</sup>que tem abordado tal questão, notadamente hoje em tempos de um vasto mercado de Arte em que as situações de nome, origem, originalidade, entre outros, de uma obra artística valem dinheiro. Há legislação para isso, na maioria dos países democráticos, uma legislação moderna, embora a questão do “nome” em termos de Arte já tenha séculos de questionamentos no mundo ocidental. Tais termos servem para diferenciar os modos de se tratar as apropriações e serão apontados e diferenciados nesta pesquisa.

Nas últimas décadas, o assunto “apropriação” tem sido tema de reflexão sobre rupturas e continuidades dentro da História da Arte, sendo abordado através de exposições, de trabalhos artísticos, variadas denominações e textos críticos sobre o assunto.

Como exemplo, o texto *Seven Types of appropriation* do livro *Appropriation*, de 2009, do crítico americano David Evans <sup>2</sup> tem como objetivo geral transmitir a diversidade de estratégias de apropriações em vários contextos ao longo da História. Explica que estratégias contestatórias como o *readymade*, *pastiche*, *refotografia*, *recombinação*, *simulação*, se incluem na rubrica “apropriação”, embora a apropriação seja frequentemente associada a prática dos anos 1980. O autor em sua investigação chega ao universo contemporâneo analisando exposições, artistas e termos adotados como “roubo”, “reinventar”, “replicar”, “remixar” e “arte após apropriação”. Considera como uma prática contemporânea a partir de múltiplas perspectivas dentro de um contexto geral.

Outro exemplo é o do professor e crítico de arte Tadeu Chiarelli<sup>3</sup>, que, por volta dos anos 1980, discutia o assunto através de exposições e textos.

Chiarelli usava o termo “citacionismo” para designar o ato da apropriação, termo que se refere a citar imagens já produzidas da História da Arte em obras de arte contemporâneas ou à recriação de uma obra em outra. É considerado um dos desdobramentos desse

---

<sup>1</sup>Sobre o assunto, ver: CONRADO, Marcelo. *A arte nas armadilhas dos direitos autorais*. Edusp, 2017. No prelo.

<sup>2</sup>EVANS, David. primeiro membro do Departamento de História e Teoria da Fotografia do Centro de Pesquisa do Birkbeck College na Universidade de Londres. Autor do livro “*Appropriation*”. EVANS, David (Org.) *Appropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009. [Coleção *Documentes of Contemporary Art*].

<sup>3</sup>CHIARELLI, Tadeu (Ribeirão Preto, 1956) é doutor em História da Arte. Atua como professor e crítico de arte.

procedimento artístico. Chiarelli, em 1987, realizou a exposição “Imagens de segunda geração” no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

Em 1999, produziu o texto “Imagens de Segunda Geração”, no qual discute a apropriação em diversos momentos da História da Arte. O crítico comenta que os artistas dos anos 1980 e 1990, além de recuperar a pintura e a escultura, empreendem uma viagem pelo universo midiático, recheado de informações e pelas imagens produzidas pela História da Arte.

Segundo Chiarelli, o contato com todo esse universo por parte de artistas de todo o mundo fez nascer um processo de internacionalização da arte. (CHIARELLI, 1999, p. 100). O “citacionismo”, diz o autor, ocorre quando o artista, apropria-se de uma imagem que não é sua e a inclui em seu trabalho, sendo esta imagem, no geral, tanto do contexto artístico como do contexto massificado. Chiarelli observa que as imagens de segunda geração na produção daquele momento apontavam para práticas empreendedoras dos artistas e ainda para possibilidades de experimentações descomprometidas com as tradições ou as vanguardas, rompendo, assim, com a História da Arte formalista. Na época, houve muitos questionamentos para a paródia e o pastiche, fosse na literatura, no cinema, na dança, entre outras formas culturais e artísticas, e o universo das artes plásticas não passou incólume a estas manifestações culturais e discursivas.

Em 2013, Chiarelli continuava abordando o assunto sobre apropriações em suas pesquisas e estudos trazendo à tona questionamentos sobre autoria e apropriação como edição. Ainda neste ano, realiza a curadoria da mostra “O artista como autor/ O artista como editor”, exposição realizada com obras do acervo do MAC USP, em que discute a existência do artista como autor e a do artista como editor. Nessa ocasião, Chiarelli afirma que o artista-autor é o artista que age sobre o mundo, reivindicando sua inscrição como autor a fim de legitimar a sua individualidade, e o artista-editor é o artista movido pela possibilidade de criar outras e novas imagens através das imagens existentes da História da Arte ou da cultura de massa. Este age recombina-as, a essas imagens, e articulando-as no intuito de conferir novos sentidos e novos significados. As diferenças citadas vão nos levar às questões sobre a forma como os artistas agiram na modernidade e como passaram a atuar na contemporaneidade.

No contexto de como ver e enxergar o mundo, propósito desse trabalho, levamos em consideração que o artista-leitor é antes de tudo o espectador que possui seus próprios referenciais e que a leitura de uma obra vai depender de sua "enciclopédia"<sup>4</sup>, mas que também, por outro lado, pode ser induzida. Para estas proposições, serão consideradas as bases do teórico Umberto Eco<sup>5</sup>, desde seus conceitos no livro *Obra Aberta* e no livro *Interpretação e Superinterpretação*. No livro *Obra Aberta*, ele defendia a ideia de que o resultado final da obra dependeria do repertório do espectador e que tal ideia de liberdade de interpretação leva o leitor a uma interpretação indesejada pelo autor, muito possivelmente. Eco defendia a hipótese de que a leitura de uma obra deveria partir da própria obra, e não deveria ser a total liberdade de interpretação, por vezes equivocada, do leitor/apreciador/fruidor da arte.

Eco, em seu livro *Interpretação e Superinterpretação*, posiciona-se contra essa liberdade descomedida e propõe uma teoria de interpretação voltada para o leitor que tem por objetivo descobrir a intenção do autor. Mas, por outro lado, acreditava que essa atitude, a de descobrir a intenção do autor, pode ser muito complexa. Então, sugere que existe uma terceira possibilidade para a interpretação, que será a investigação da intenção do texto.

Tais conceitos, originados de uma teoria da literatura ou da linguagem, serviram de trajetória para a reflexão do artista como leitor e do artista como recriador nesta pesquisa.

Dando continuidade a essa proposta, as perguntas que se colocam são: como este artista-leitor-editor percebe e pensa o cotidiano, sua vivência, sua memória? Como estabelece essa relação de entendimento com seu tempo materializando-o num trabalho? O artista leitor é espectador? Afinal, como o artista se relaciona com a arte segundo o influxo do seu tempo?

---

4 Há vários modos de se entender tal situação: "conhecimento de mundo", "horizonte de expectativas", "histórico pessoal" ou ainda "repertório". Não é objetivo aqui discutir a diferença sutil entre tais termos nas diferentes áreas do saber. Neste trabalho é importante o conceito de "enciclopédia", segundo Umberto Eco. O leitor ou o apreciador da Arte é um "intérprete", o qual, ao justamente interpretar uma obra, refuta algumas informações ou leva em consideração outras informações e dados de acordo com sua vivência, com uma "enciclopédia" pessoal.

5 ECO, Umberto. Escritor, pesquisador, crítico, mundialmente conhecido por diversos ensaios universitários sobre a semiótica, a estética medieval, a comunicação de massa, a linguística e a filosofia. É, também, titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior de Ciências Humanas na Universidade de Bolonha, além de colaborador em diversos periódicos acadêmicos, colunista da revista semanal italiana *L'Espresso* e professor honoris causa em diversas universidades ao redor do mundo. Foi, ainda, notório escritor de romances, entre os quais "O Nome da rosa" e "O pêndulo de Foucault".

As transformações sofridas através dos séculos, e nas últimas décadas em particular, com o surgimento de novas tecnologias e as facilidades de acesso a qualquer lugar do mundo, trouxeram para o artista subsídios para uma relação livre de qualquer convenção.

Assim, o artista pode ler o seu tempo no propósito de criar, recriar, articular, significar e ressignificar suas ideias. Vive-se num contexto artístico-cultural em que se engolem/degutem imagens e se é engolido/deglutido por imagens de qualquer natureza — há um fluxo contínuo e migratório de ideia e conceitos.

Por fim, para articular essas teorias sobre o artista como leitor e editor das coisas do mundo, propõe-se relacionar os “livros-objeto”, da produção do artista visual Waltercio Caldas , trazendo para a discussão, a apropriação que ele faz de obras da história da arte.

Waltercio Caldas,<sup>6</sup> nos trabalhos feitos a partir de Velázquez, em 1997, rememora o processo de construção das obras do pintor espanhol da corte de Felipe II, em particular *As meninas*. Em entrevista da época, Caldas cita Ortega y Gasset o qual teria afirmado haverem dois pintores em Velázquez: um, preocupado com as personagens a serem mostradas; outro, com os fundos. Ao extrair dos quadros de Velázquez as personagens, notadamente da corte espanhola, para quem o artista trabalhou décadas, Caldas coloca em questão não apenas os próprios personagens retirados e sua relevância, como também o ambiente (seja o físico, seja o social) e o próprio processo criativo desse pintor<sup>7</sup>.

Para investigarmos a questão, utilizaremos as intuições dos teóricos Umberto Eco e Haroldo de Campos. Esta pesquisa propõe que o resultado da produção artística de Waltercio vai além da “releitura” ou do “cicionismo”.

O artista vai além no sentido de que “transcria” entre elementos de composição e a expressão do seu intelecto, ao mesmo tempo que provoca no leitor ou espectador um olhar crítico e intelectual com experiências que vão além da visualidade. Este ponto de vista relaciona-se com a ideia da poética da tradução, da transcrição de Haroldo de Campos que usa a relação da tradução da literatura para falar de transcrição. Observa-se que nas

---

6 Waltercio Caldas, Rio de Janeiro, 1946. Escultor, desenhista, artista gráfico, cenógrafo. Artista atuante do cenário da arte contemporânea brasileira. Realizou inúmeras e instigantes obras que trabalham com os limites da arte, lidando ao mesmo tempo com o pensamento reflexivo e com a percepção sensorial do seu espectador. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde, possui seu ateliê.

7 Entrevista concedida ao caderno *Ilustrada*, do Jornal Folha de São Paulo, em 15 de fevereiro de 1997. In : <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150202.htm>>, último acesso em 25 de outubro de 2016.

Artes Visuais a relação é outra, pois esta não está embasada na comunicação mediada por códigos linguísticos, mas sim na relação do artista que resignifica fragmentos de sua memória seja da história da arte ou não. De todo modo existe aí a relação do artista (com o objeto) como leitor.

Por fim, para articular essas teorias sobre o artista como leitor e editor das coisas do mundo, e de como este artista traduz sua leitura, propomos relacionar alguns dos “livros-objeto”, da produção do artista Waltercio Caldas, trazendo para a discussão a apropriação que ele faz de obras pré-existentes da História da Arte. Com Umberto Eco e Haroldo de Campos, vamos propor que o resultado da produção artística de Waltercio vai além da “releitura” ou do “citacionismo” defendido por Tadeu Chiarelli. Acredita-se que o artista vai além das proposições comuns dos conceitos da apropriação. Assim propõe-se a ideia da transcrição em sua obra.

## 1. Apropriações, Deslocamentos e Transcrição

Quando o artista produz uma obra, ele coloca nela sua maneira de ver, pensar e sentir o mundo, o seu repertório de vida. Na modernidade, o artista buscava a originalidade e, ao mesmo tempo, possibilidades poéticas para serem desenvolvidas e experimentadas. Segundo Hans Belting, a arte moderna e a arte contemporânea oferecem uma substância nova, cuja assimilação implica mudanças.<sup>8</sup>

À medida a História da Arte se amplia cada vez mais, ela é vista como um componente inseparável da história e da cultura já que não permanece apenas “em seu próprio território”. Tal acontecimento artístico gera possibilidades de escolhas entre várias “histórias da arte”. E é neste território que se vai introduzir o tema sobre apropriação e suas variadas práticas.

A apropriação é um modo de expansão dos meios artísticos que entra no sistema das artes como um procedimento e que atualmente nos leva a refletir sobre as questões da originalidade e da autoria da obra de arte. Podemos levar em conta as considerações de Archer, de que os artistas e os teóricos da arte deixam na contemporaneidade de acreditar na ideia de uma progressão linear da história da arte. Com isto, valores como os de originalidade, novidade

---

<sup>8</sup> BELTING, Hans. O fim da História da Arte — revisão dez anos depois. Tradução de Rodney Nascimento. São Paulo: CosacNaify, 2006. Coleção Portátil 9, p. 203.

e autoria deixam de ser critérios importantes para a arte contemporânea. O crítico Nicolas Bourriaud<sup>9</sup> observa que essas atitudes contemporâneas não estariam mais preocupadas com a ideia do original e sim em como reorganizar elementos já existentes, dando a eles novos sentidos.

E essas atitudes vêm corroborar para a desestruturação dos conceitos de originalidade e do gesto do artista como autor. Anteriormente aos dois autores citados, Walter Benjamin já anunciava a questão da “perda da aura” e percebia uma oportunidade histórica de uma arte nova. Desse modo, todas essas questões favoreceram impulsionaram a prática da apropriação.

A definição de apropriação<sup>10</sup> nas artes visuais pode ser entendida a partir do uso emprestado de elementos do cotidiano, como por exemplo objetos banais, ou elementos da própria História da Arte. Na maioria das vezes, trata-se de obras de arte consagradas que são revisitadas, dando-lhes outros significados com a criação de outras obras de arte.

Os recursos desse procedimento podem ser variados, dependendo da intenção e do processo criativo de cada artista e conforme citado não ocorre somente no campo das artes visuais. Abrange diferentes discussões, dentre as quais releitura, citação, autoria, originalidade e plágio.

Essas nomenclaturas podem ser definidas como formas de abordagem das apropriações e propõem-se a diferenciar os conceitos que englobam a apropriação no decorrer do trabalho, conforme procedimentos de alguns artistas citados ou de conceitos construídos por de críticos de arte.

No início do século XX, observa-se na História da Arte que a introdução dos signos da cultura de massa, da sociedade de consumo e de outros materiais não pertencentes ao meio

---

9 BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção — como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 12.

10 O termo é empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte. O procedimento remete às colagens cubistas e às construções de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), realizadas a partir de 1912. Nesse momento do cubismo sintético, elementos heterogêneos — recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho, caracteres tipográficos, entre outros — são agregados à superfície das telas. As apropriações, na base das colagens, representam um ponto de inflexão na arte do século XX, na medida em que libertam o artista do jugo da superfície. Desde esse momento, a técnica é largamente empregada em diferentes escolas e movimentos artísticos, com sentidos muito variados.

das artes, tem como marco os ready-mades de Marcel Duchamp. Duchamp em 1917 expôs objetos do uso comum, como uma roda de bicicleta e um mictório. Este, em particular, intitulado "A Fonte", deslocando-os de seus contextos originais e elevando-os à categoria de arte, obviamente não poderia passar despercebido. A concepção desta atitude era uma crítica ao sistema artístico daquele momento. Evidenciando o despreendimento do artista aos padrões e convenções pré-estabelecidos, ousava numa prática inusitada em seu tempo.

Na mesma época, o pintor espanhol Pablo Picasso incorporou às suas pinturas uma nova técnica, a colagem, em que usava recortes de jornais e outros materiais impressos.

Pode-se dizer que essas atitudes e procedimentos realizados tanto por Duchamp como por Picasso, que implicam o uso de materiais existentes colhidos do uso comum, são manifestações que inauguraram o que hoje chamamos de apropriação. Em vários movimentos e manifestações artísticas durante o início do século XX são encontradas associações com o ato da apropriação.

Evidentemente, a grande Arte, desde o passado, incorpora elementos pré-existentes, seja quando existe uma cópia (grandes exemplos de esculturas do passado romano são cópias gregas, por exemplo), seja quando o trabalho incorpora técnicas, padrões ou mesmo elementos de outros trabalhos, seja os de uma própria cultura, seja a da cultura do outro (há uma curiosa semelhança entre esculturas gregas e esculturas egípcias no mundo antigo, para não falar desse diálogo no mundo oriental, ainda pouco investigado no Ocidente). De todo modo, é no mundo Moderno muito particularmente que a apropriação (seja na forma de uma tributação a um outro povo ou movimento seja na forma de uma ironia) se torna um discurso crítico, de colocar em xeque, seja uma prática artística em particular (a escultura, a pintura, a gravura), seja a de uma escola inteira ou um período (o barroco, a renascença), seja a de um grupo (os pintores flamengos) e assim por diante. Por isso, a ênfase nesta pesquisa se dá no universo da arte contemporânea e da arte moderna.

Na segunda metade do século XX, verificam-se outros acontecimentos que indicam o ato da apropriação. Nos anos 1950, por exemplo, o pintor americano Jackson Pollock dispensou o uso do pincel e do cavalete para reproduzir imensas pinturas com linguagem própria, respingando a tinta sobre a tela, com o movimento do seu corpo, inspirando-se nas pinturas com areia dos índios norte-americanos. No mesmo período, os trabalhos de Robert

Rauschenberg e Jasper Johns usavam “temas do mundo cotidiano” (ARCHER, 2001, p. 2). Rauschenberg agregava objetos às suas pinturas e Jasper Johns se apropriava da imagem.

A Pop Art se comunicava por meio de signos e símbolos extraídos da cultura de massa, apropriando-se de materiais impressos da publicidade, elementos da fotografia, do cinema e da televisão. O mais famoso e conhecido artista do movimento Pop Art, Andy Warhol, apropriava-se de imagens fotográficas das celebridades, e de fatos e objetos da vida cotidiana de seu tempo. Essas imagens normalmente eram resgatadas através dos meios de comunicação, jornais e revistas principalmente, como base para realizar suas impressões serigráficas sobre telas. Roy Lichtenstein, também artista da Pop Art, transportou o tema das histórias em quadrinhos para suas pinturas. Nos anos 1970, o artista americano Robert Rauschenberg usou elementos do meio ambiente como terra, rochas e água para suas intervenções na natureza, as quais se transformavam em esculturas. As décadas de 1970 e 1980, a estratégia de apropriação se torna uma ação cada vez mais comum, surgindo movimentos artísticos e artistas que, de alguma forma, relacionavam-se com as questões da apropriação. Inúmeras releituras de obras do passado, realizadas por artistas contemporâneos, são outro testemunho desse intenso universo artístico.

O filósofo Artur Danto<sup>11</sup> em seu livro “Após o fim da arte”, de 2006, sugere que o fim da arte moderna começa por volta dos anos 1960, com a Pop Art em particular, que foi identificado por uma total liberdade do fazer do artista, que se encontrava livre para ler, repetir, colar, citar ou não citar. Foi possível pensar que uma obra de arte pode se valer de que qualquer objeto a que se atribua o status de arte, embora os primeiros trabalhos dos modernos do século XX já apontavam para tal possibilidade. Afirma que o fim do modernismo aconteceu na hora certa e que os artistas do pós-moderno possuíam toda a herança da História da Arte à sua disposição e como objeto com o que trabalhar. O autor afirma que “a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada — a apropriação de imagens no sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos” (DANTO, 2006: p.19). Como qualquer imagem poderia ser apropriada, observou que não se poderia mais haver uma uniformidade estilística.

Danto denomina os artistas da apropriação de “apropriacionistas”, citando como exemplo artísticas do passado conforme o desejo de quem produz. dessa categoria de artistas Sherrie

---

11 DANTO. Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora; Edusp, 2006.



Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger e Mike Bildo.<sup>12</sup> De acordo com o pensamento desse pesquisador, entende-se que é permitido o uso de referências dessa categoria de artistas Sherrie Lavine, Cindy Sherman, Barbara Kruger e Mike Bildo.<sup>12</sup> De acordo com o pensamento desse pesquisador, entende-se que é permitido o uso de referências.

Danto considera plausível que o artista estabeleça relação com as imagens do passado de acordo com seu tempo e o modo de vida de seu cotidiano.

Outro importante historiador que discute a apropriação é Douglas Crimp<sup>13</sup>. Este autor defende que a apropriação de trabalhos de outros artistas não é uma atitude específica diante das condições da cultura contemporânea. Para ele, “apropriação, pastiche, citação — esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos da nossa cultura, dos produtos mais cinicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas”. (Crimp, 2005, p.115 e seguintes). Crimp ainda elabora um estudo sobre o trabalho de alguns artistas que têm como característica principal apropriarem-se de trabalhos que já realizaram uma apropriação. Ele denomina a isso “apropriação de apropriações”<sup>14</sup>.

Neste estudo, o autor analisa a apropriação de dois modos distintos : apropriação retrógrada e apropriação progressista. A *apropriação retrógrada* seria aquela na qual o artista utiliza um estilo já existente na História da Arte e faz uma apropriação em partes, utilizando recursos, ideias, técnicas em partes para criar o seu trabalho. o autor cita como exemplo desse tipo de apropriação os empréstimos fotográficos de Robert Mapplethorpe, que fazem uso da estilística da fotografia do pré-guerra.

Enquanto na *apropriação progressista*, usa-se a apropriação não para construir um estilo próprio através do outro, mas, sim, para questionar esse uso. Nesse segundo modo de apropriação, apropria-se do todo e não de partes. Aqui o conceito de apropriação da

12 LEVINE, Sherrie é uma artista americana, fotógrafa e pintora. Nasceu em Hazleton, Pensilvânia, em 1947. Cindy SHERMAN também é artista americana, nascida em Glen Ridge, Nova Jersey, em 1954. É fotógrafa e cineasta, mundialmente famosa por fazer auto-retratos com base em outras obras e também outras fotos famosas. Barbara KRUGER é de Newark, Nova Jersey, nascida em 1945. As apropriações dessa artista tem a ver com certos discursos ditos feministas. Michael “Mike” BILDO, (nasceu em Chicago, Illinois em outubro de 1953) é um artista americano que se apropria dos conceitos e imagens da história da arte.

13 CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

14 “Apropriação da apropriação” é um termo extraído do capítulo do livro as Ruínas do Museu de Douglas Crimp, intitulado: Apropriando-se da apropriação.

apropriação denominado pelo autor se torna mais claro. Como exemplo, há o trabalho da artista Sherrie Levine<sup>15</sup>, que (re)fotografa trabalhos de outros artistas e os apresenta como seus. Essa ideia, a princípio, parece tratar de um roubo da obra do outro, mas é pertinente como uma ação crítica ao uso da imagem e como discussão em relação ao uso do nome, da autoria, e da rede de discursos que gira em torno de um nome e de uma obra.

Nas colocações de David Ewans, já citado acima, pode-se afirmar que os métodos agrupados sob o título de apropriação são muitos e tão diversificados que é quase impossível criar uma teoria única capaz de abranger toda sua complexidade. O verbo que Ewans utiliza em sua análise é "to steal" (literalmente, "roubar"), mas ele afirma que este processo de roubo/empréstimo é encontrado nas Artes como "svavenging" (escavar, remexer, procurar), replicating" (replicar), "remixing" (literalmente "remixar" ou mais apropriadamente em português "refazer", num sentido de duplicar), entre outros.

Para ele, todas essas possibilidades estão ligadas à apropriação, que podem ser encontrada nos ready-made, nos détournements (ao pé da letra, é dar um novo rumo a algo já feito, por exemplo tomar uma campanha publicitária e traçar algumas mudanças: cocaína por coca-cola, mantendo-se a fonte da escrita clássica desse refrigerante), nos pastiches, nas refotografias, nas recombinações, nas simulações e nas paródias.

Na contemporaneidade, o uso de materiais ou signos da cultura de massa deixa de se prestar ao papel da crítica ou à provocação, como ocorreu em outros períodos, e estes são utilizados para o uso e a interpretação. Segundo o crítico francês Nicolas Bourriaud desde os anos 1990, uma quantidade maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros" 14<sup>16</sup>.

Tal acontecimento Bourriaud denomina arte da pós-produção (BOURRIAUD, 2009: p.7-8).

Dentro dessa discussão, um acontecimento recente chamou a atenção e suscitou interesse pelo tema desta pesquisa. Trata-se do trabalho de Jo Baer, artista americana que atualmente vive em Amsterdam e que esteve presente na 31ª Bienal de São Paulo, 2014. A artista

---

15 Levine nasceu em 1947 em Hazleton, Pensilvânia, Estados Unidos: vive e trabalha em Nova Iorque. Em inícios da década de 1980, Sherrie Levine foi vista como a principal representante da "AppropriatioArt", um conceito que envolvia a apropriação crítica de imagens já existentes <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/sherrie-levine>. . último acesso: 25 agosto 2016.

16 BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção — como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martin Fontes, 2009.

apresentou uma série de seis pinturas sob o título “In the land of giants”, datadas do período entre 2009 a 2013<sup>17</sup>. Nesta série de pinturas Baer trata de histórias em torno do aparecimento de uma pedra misteriosa com um furo ao centro que existia próxima a sua casa em uma cidade da Irlanda, onde viveu no início dos anos 1970. Essa pedra era conhecida como “Hurlstone”, ou “pedra de arremesso”, pois os habitantes locais diziam ter sido arremessada ali por um gigante. A existência desde mito levou a artista a coletar e liberar em suas telas as energias crepusculares ocultas em vários tipos de objetos e símbolos, extraídos de tempos e lugares diferentes.

A artista se apropria de imagens atemporais como: autorretratos, estátuas gregas, animais, símbolos cristãos e pagãos, esculturas e entalhes neolíticos; que reconhecem vários legados e se refere a elas como se ocupassem uma zona liminar, pairando entre mundos e ideias contrastantes. Revisita a história e a História da Arte citando-as em suas pinturas, tônica que persiste e reflete a arte contemporânea. Das pinturas expostas, chamou especial atenção a tela intitulada “Royal Families” que faz uma citação da famosa obra “Las Meninas” de Diego Velázquez, mas, utilizando uma das releituras feitas anteriormente por Pablo Picasso.

Picasso, seduzido por Velásquez realizou uma abrangente e incansável análise baseada na emblemática tela “Las Meninas ” por volta de 1957. Foram pelo menos 58 estudos, reinterpretando e recriando várias vezes o mesmo motivo em diferentes versões. Percebe-se na tela “Royal Families” de Joe Baer, que a artista além de fazer a citação da obra de Picasso, apropria-se de seu estilo cubista, fazendo uma espécie de colagem, recorte, replicando parte da cena pintada por Picasso, que tem foco principal na aia, na infanta Margarida e no homem misterioso ao fundo do quadro. A artista recorta a cena recriada por Picasso, fato que sugere uma citação da apropriação de uma releitura, ou ainda a apropriação de um apropriação.

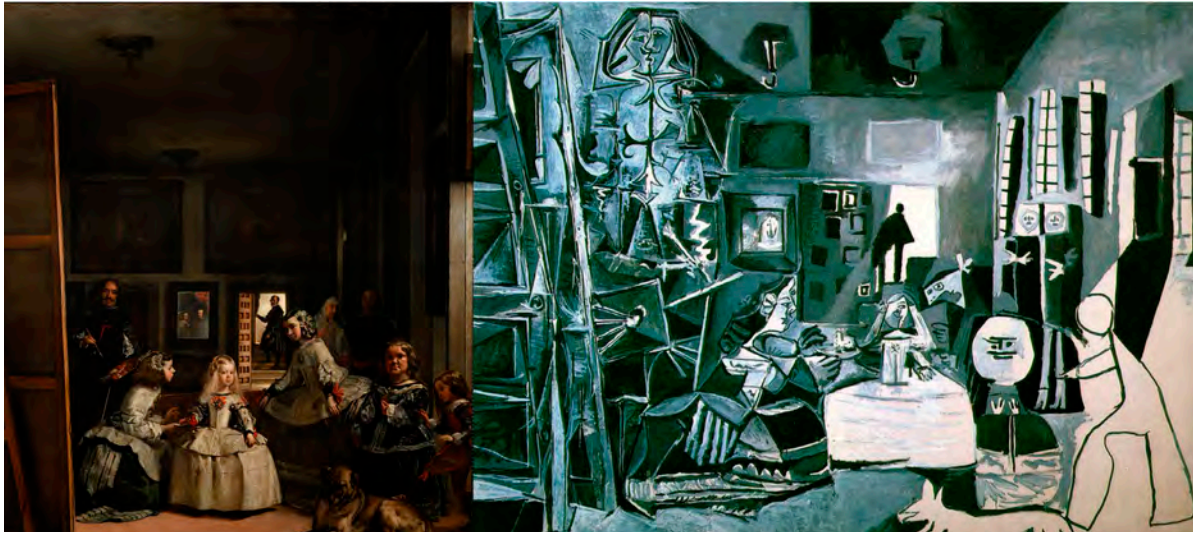
---

17 BAER, Joe. Nasceu em 1929, Seattle, Estados Unidos: seu nome completo é Josephine Gail Baer. Suas obras fazem parte de várias coleções públicas, como o Museu de Arte Moderna de Nova York, a Tate Gallery, Londres, e o Museum für Moderne Kunst, em Frankfurt am Main. Suas últimas exposições individuais foram no Van Abbemuseum, em Eindhoven, Holanda (2009). Baer se destacou dentro das artes visuais por ser uma das poucas mulheres que praticavam o minimalismo na década de 1960. In: Guia 31ª Bienal de São Paulo: Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. O trabalho da artista é normalmente ligado ao minimalismo.

Na ilustração, um dos enfoques da obra "Las meninas" recriada por Pablo Picasso.



**Figura 1.** A menina e Aglaupi. fonte: <http://louborghetti.blogspot.com.br/2010/09/releitura-parte-i-picasso-e-as-meninas.html>.



**Figura 2.** "Las Meninas" 1656, Velasquez. Óleo sobre tela, 318x276cm Museu do Prado, Madri. Fonte: <https://www.museodelprado.es/en>., "Las Meninas" 1957, Pablo Picasso. Aart/Pinterest/Pablo Picasso. "Royal family" 2009, Joe Baer.



**Figura 3.** "Royal family" 2009 Joe Baer. Fonte: 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

A citação, pode-se concluir, ocorre porque a artista utiliza a mesma imagem de um trabalho de outro artista para integrá-lo ao seu com o objetivo de falar de outra coisa. Tal afirmação se baseia no seguinte pensamento: "O citacionismo utiliza o que foi realizado pela humanidade como um banco de dados, passeando pelos movimentos artísticos sem se prender a eles" (CHIARELLI, 1987, p. 261); reafirmando um pensamento através de uma imagem de "segunda geração"

Entretanto a releitura pode ser considerada uma espécie de análise, uma nova interpretação da obra de arte. É uma tentativa de dar novo significado a algo, de reinterpretar algo, criado com base em um referencial para construir a obra.

Neste outro modo de apropriação podemos citar a artista brasileira Regina Silveira, que revisita as obras da História da Arte a fim de retirar delas novas possibilidades de significação. Sua produção mantém inúmeros pontos de contato como o universo duchampiano, como visto na obra *In Absentia M. D.* (1983), em que pinta no chão as sombras agigantadas de alguns dos trabalhos mais famosos do artista, com base em pedestais vazios.



**Figura 4.** *In Absentia*: (detalhe). 1993. látex sobre piso. cimento e painéis de madeira, 10x20m. fonte: [http://www.alexandergray.com/exhibitions/2009-12-01\\_regina-silveira/](http://www.alexandergray.com/exhibitions/2009-12-01_regina-silveira/)

Partindo dessas prerrogativas, fatos, teorias, relações e estratégias usadas e exploradas por artistas em décadas variadas, encontra-se um mar de diversidades no qual, no interior da Arte, tudo pode ser proposto e permitido. Desta forma, a questão da apropriação se insere definitivamente na arte contemporânea, justificada por um mundo bombardeado por imagens cuja facilidade de acesso existe por diferentes meios, principalmente a conexão com a internet. Então, resta evidente e compreensível que essa soma de informações e de imagens que transitam diariamente diante dos nossos olhos e que flutuam em nossas mentes de forma intemporal surjam nas pesquisas e investigações artísticas da arte contemporânea. De acordo com tal raciocínio, vale a pena citar Bourriaud, para o qual “toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como um quadro de uma narrativa — que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim” (Bourriaud, 2009: p. 14).

## 1.1. Práticas de apropriação da apropriação

O termo “apropriar”, como visto no capítulo anterior, compreende uma infinidade de modos e práticas de produção que vão desde a apropriação de objetos até a apropriação de ideias e ao ato de colecionar e catalogar. Para Nicolas Bourriaud, essas atitudes contemporâneas não estariam mais preocupadas com a ideia do original e sim em como reorganizar elementos já existentes, dando a eles novos sentidos. Tais atitudes vêm corroborar para a desestruturação dos conceitos de originalidade e do gesto do artista como autor.



**Figura 5** – Walker Evans. Sem Título. 1936. **Figura 6** – Sherrie Levine. After Walker Evans. 1979. **Figura 7** – Michel Mandiberg. After Walker. Sherrie Levine. 2001.

Nas imagens acima se apresenta a “apropriação da apropriação” e não somente a apropriação da imagem, mas a da ideia, a do conceito. São apropriações diretas do “original” de Walker Evans por Sherrie Lavine e posteriormente por Michael Mandiberg, especificamente, nas obras After Walker Evans (1979) e After Sherrie Levine (2001).

Na série After Walker Evans por exemplo, Sherrie Levine refotografa as fotografias do fotógrafo modernista norte-americano Walker Evans a partir de reproduções selecionadas de catálogos e revistas. As fotografias foram apropriadas da forma como fotograçadas por Evans, como o olhar do primeiro fotógrafo, sem interferências da artista sobre as imagens.



Walker Evans<sup>18</sup> usava a fotografia para registrar a miséria dos agricultores que viveram durante o período da Grande Depressão americana. As fotografias tomadas pela artista desfiavam conceitos de arte - crítica como originalidade e autenticidade. As fotografias apropriadas de Walker Evans foram produzidas em dupla: uma indicava a referência ao autor original, com nome, título e data da criação, e a outra foto, de imagem idêntica à primeira, tinha outro título, a assinatura de Levine e a data em que a artista produzira a foto. Levine não se apropria apenas de Walker Evans, mas também da ideia e do conceito que há na fotografia do fotógrafo "clássico". As imagens mostradas lado a lado são ligadas uma a outra, como um antes e um depois. Há um passado e um presente juntos e conseqüentemente dois autores do que aparenta ser a mesma obra. A distinção somente se encontra nos títulos. Mas não são a mesma obra. A artista se apropria da história que já existia em torno da fotografia de Evans que já tinham sido alvo de reprodução na mídia. As fotografias de Evans fazem referência às imagens gregas dos mestres do Renascimento. Ao se apropriar das fotografias de Walker Evans, tendo seu nome como autora, a artista toma a fotografia para si literalmente. E justifica: "Isto é algo que artistas fazem inconscientemente o tempo inteiro, trabalhando no estilo de alguém que consideram um grande mestre (...) Eu apenas quis transformar isto numa relação literal (...) em vez de fazer fotografias de árvores ou de nus, faço fotografias de fotografias"<sup>19</sup>.

Em 2001, a partir da apropriação da série de Sherrie Levine, *After Walker Evans (1979)*, o artista Michel Mandiberg vai propor outro meio de acesso às obras de arte. Ele disponibiliza na internet arquivos em alta resolução das apropriações de Levine, facilitando sua disseminação ao trazer a crítica dela para a era digital. Juntamente com estes arquivos de alta resolução é possível obter as imagens utilizando os comandos "control c" e "control v" (copiar e colar do computador), como ferramenta característica do seu projeto *AfterSherrieLevine.com*. Estes arquivos vão gerar três imagens idênticas com diferentes títulos dos três artistas: Walker Evans, Sherrie Levine e Michel Mandiberg.

Existem muitos pontos de vista de diferentes autores sobre o tema "apropriação", mas sob uma visão geral, é possível entender que uma apropriação é uma apropriação e não existe razão para separarem-se ou criarem-se definições excludentes. De todo modo, como já visto na análise de David Ewans há vários caminhos a serem percorridos para que haja a

18 Walker Evans (1903-1975), fotógrafo estado-unidense, é considerado um dos mais influentes artistas do século XX, além de ser considerado igualmente o pai da fotojornalismo documental. Suas fotografias documentais da vida cotidiana, principalmente na obra feita no *American Dustbowl*, em 1930, Consagraram-no como uma das maiores forças da fotografia.

19 entrevista com Sherrie Lavine, *Journal of Contemporary Art*, vol. 6. n.2, 1993. em <<http://www.jca-online.com/sherielevine.html>> último acesso em 27 de outubro de 2007.

apropriação, ou seja, há vários "modos" de se fazer a apropriação, embora não seja objetivo desta pesquisa esgotar cada um deles em análises. A partir desta pesquisa, pensa-se que isso será possível para futuras investigações.

## 1.2. O artista como leitor do mundo

A leitura do mundo por parte do indivíduo ocorre por meio da percepção que este indivíduo constrói do mundo. O entendimento, a compreensão da vida e do meio ocorrem baseados no repertório cultural, na vivência e na memória do ser. Para Merleau Ponty,<sup>20</sup> o leitor, o "vidente" como designa, não deve ser estranho ao mundo que olha, e sim refletir como o olhar o vincula ao seu redor. Ele diz: "o olhar apalpa, envolve, significa e dá transparência ao que muitas vezes é invisível"<sup>18</sup>. Deste ponto de vista, a leitura de si próprio e do entorno deveria levar o artista a pensar de modo reflexivo e seu olhar transcenderia para além daquilo que nos é dado a ver. Este modo de pensar implica a exploração da imaginação e revela a necessidade do olhar atento e conseqüentemente questionador. Assim é correto dizer que tanto a imaginação como a memória estão relacionadas a esta maneira de ler o mundo.

Defende-se aqui que o artista-leitor ou o leitor-artista observa e seleciona através de seus critérios as coisas do mundo e, conseqüentemente, estabelece relações seja por diferenças ou semelhanças construindo significados a partir dessa interlocução com a vida e com o território artístico. Tal questionamento parte da noção de "enciclopédia", de Eco, vista na introdução.

Essa leitura do mundo desdobra-se em um contexto maior de possibilidades e o resultado de suas proposições poéticas será compreendido pelo gesto das suas escolhas. Mesmo não sendo o objeto direto desta pesquisa, a argumentação acima denuncia que a atitude do artista no mundo, de qualquer modo e tempo, reivindica sua identidade, sua inscrição como autor, independentemente dos meios que utilize, mas que validam sua individualidade.

Nos anos 1990, Nicolas Bourriard dentro de um contexto mais abrangente, aponta para o aparecimento do artista que realiza performances comunitárias seja em seu próprio

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17.

espaço físico ou não. Aqui considera-se o artista como leitor dos seus próprios hábitos e experiências no intuito de inserir o outro no seu no contexto. Bourriard considera este novo modo de arte “estética relacional”.

O crítico de arte Tadeu Chiarelli, em 2013, realiza a exposição “O artista como autor/ editor no MAC” que discute sob outro ângulo a questão do artista como espectador das coisas do mundo. Ele aponta para dois tipos de artistas, o artista como autor, que é aquele que cria a partir do seu eu, buscando a originalidade, fazendo a leitura de seu interno com o desejo de sua inscrição autoral, e o artista-editor — o artista que vai buscar subsídios na História e na História da Arte, produzindo imagens a partir de imagens pré-existentes, seja através da citação ou combinações, articulando esses diálogos e resignificando os objetos e coisas do mundo a partir de outros e do outro . A recriação é um caminho de ampla leitura do mundo, que abarca diferentes épocas, períodos, culturas e espaços para o artista, o qual, antes de ser editor, é leitor. (...) Chiarelli ainda alerta em sua proposição que: “É pertinente destacar as diferenças de atitude existentes entre o artista/autor e o artista/editor, contextualizando posturas que explicitam de maneira mais contundente as crises da sociedade ocidental e, dentre elas, a crise da arte”<sup>21</sup>.

## 2. Os vários conceitos de leitor-autor transcriador

O teórico e escritor Umberto Eco é referência no campo de estudos sobre o leitor no que diz respeito à questão da interpretação dos textos, notadamente os literários, e na relação autor, texto e leitor.

Foi no famoso livro *Obra aberta*, de 1968, que começou a discutir o papel do leitor na interpretação de textos. Eco no idos de 1960 defendia a ideia de que o leitor recriaria a obra de arte, ao tomar contato com ela. O texto para o autor era um entrelaçamento de signos à espera do leitor para preencher as lacunas daquilo que não estaria explícito ou das referências intertextuais. Essa ideia de uma interferência autoral por parte do leitor foi construída com o pensamento de que o destinatário passaria a completar a obra. Assim o leitor deixaria de ser um simples decodificador passivo dos significados apresentados

---

21 CALDAS, Waltercio. O artista como autor/editor no MAC. Texto de abertura. In:<<http://www.infoartsp.com.br/agenda/o-artista-como-autor-editor-no-mac/>> último acesso em 26 de outubro de 2016.

pelo autor, para ter a sua própria interpretação. Caberia ao leitor descobrir e produzir sentido ao texto. Segundo Eco: "Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis". (ECO, 2012, p.48).

Ele também afirma: "cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original." (ECO, 1968, p.40).

No entanto, no decorrer de suas pesquisas, constata que intenção de uma coautoria por parte do leitor em nada colabora na interpretação textual e propõe a possibilidade de uma intenção do texto por parte do autor.

Na continuidade as suas pesquisas, Eco introduz a noção de um leitor-modelo, a partir da ideia de que, quando um autor produz um texto, ele pode imaginar como este texto pode ser lido e que caminhos o leitor pode traçar. Ou seja, o texto, como de resto a obra artística, não parte do nada, mesmo que pertença a um tempo muito afastado na História e mesmo que tenha sido realizado por um autor desconhecido. Há nos textos e nas obras de arte (Eco inclui a música) caminhos a serem percorridos, pistas, um norte a ser seguido. Portanto, nem autor nem leitor fazem seu papel sozinhos. Há uma simbiose entre ambos. Mas haveria um leitor-modelo, acometido de uma "insônia ideal", segundo pensamento de Eco, que ganhou o mundo e provocou, à época, os mais calorosos debates.

Prever o leitor-modelo, de acordo com Eco, não significa esperar que este exista, mas implica que se deve trabalhar o texto no intuito de construí-lo. Segundo o autor, os meios são múltiplos para a construção desse leitor, desde a escolha da língua, a enciclopédia adotada, o campo geográfico e pistas contidas no texto. Eco lembra que a intertextualidade funciona como uma "dica" para o leitor. Assim, o leitor-modelo na perspectiva de Eco pode ser construído a partir das intenções do autor e as suas estratégias de condução, que, como foi dito, são múltiplas: basicamente a intenção do texto que é criada pelo autor é produzir um leitor-modelo. A discussão levantada por Eco a respeito do leitor-modelo rompe com uma perspectiva de que o autor ou o texto estão no centro do processo de interpretação, mas que cabe ao leitor a função de decodificar o significado já dado. A interpretação de uma obra se constitui num processo aberto e cooperativo entre autor-texto-leitor.

No livro *Interpretação e superinterpretação*, de 1993, o autor propõe uma continuação de suas ideias a respeito do leitor-modelo. Inicia seus textos comentando que, quando apresentou suas ideias no livro *Obra aberta*, defendia o papel ativo do leitor como produtor de significados, com liberdade de infinitas possibilidades na leitura de um texto. Segundo o autor, esse procedimento levou seus leitores a entenderem apenas um lado da questão da "obra aberta". Para o autor, toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação, desta forma, a "obra aberta pode ser analisada como proposição de um "campo" de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis; enfim como "constelação" de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas". (ECO,1968, p.150).

A obra aberta não se refere a uma categoria crítica, mas um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea. Propunha, sim, a liberdade de interpretação do indivíduo e ao mesmo tempo alertava que a leitura aberta defendia a ação provocada pela obra, e que objetivava a sua interpretação. Eco argumentava que poderíamos propor, como alternativa à teoria da interpretação voltada para o leitor, o pensamento contrário de que a única interpretação válida seria descobrir a intenção original do autor.

Entretanto, diante das dificuldades inerentes às duas atitudes, Eco propõe uma terceira possibilidade que seria trabalhar a interpretação. (ECO, 2012, p.93). Comenta que "interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas" (ECO, 2012, p.28).

Ele examinou o método de interpretar o mundo e os textos baseados na individuação das relações que ligam o microcosmos e macrocosmo um ao outro. Aborda, então, a questão da similaridade. Afirma que: "Desde que se consiga estabelecer algum tipo de relação, o critério não importa. A interpretação por analogia ou por semelhança encontra uma base na analogia que é culturalmente estabelecida". Diz ele que "na vida cotidiana sabemos distinguir as similaridades significativas das ilusórias. Toda vez que a pessoa acha que descobriu uma similaridade, esta sugere outra similaridade, algo multiplicável (...) Num universo dominado pela lógica da similaridade e da (simpatia cósmica), o intérprete, o leitor, tem o direito e o dever de suspeitar que aquilo que acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro significado" (ECO,2012, p.55).

Em relação à interpretação para a leitura, defende a liberdade, desde que o leitor consiga traçar suas relações. Segundo Eco, entre o propósito do autor a intenção do leitor existe a intenção do texto, ECO, 2010, p. 93). Assim, se o espectador levar em consideração a intencionalidade da obra, pode ocorrer uma superinterpretação estabelecendo ligações ou implicações que ele ainda não percebeu.

Superinterpretar, para Eco, seria a prática de levantar precisamente as questões que não são necessárias à comunicação normal, mas que nos tornam capazes de refletir sobre o seu funcionamento. Entende-se aqui que a intencionalidades da obra está vinculada a interpretação do leitor, do modo que este leitor se relaciona com esta obra, na descoberta de outros e novos sentidos: "Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões". (ECO,2012, p.45).

A partir dessas teorias sobre o leitor, podem-se investigar algumas intenções do artista Waltercio Caldas na construção de suas obras, observando que um dos aspectos de sua obra é investigar as possibilidades do olhar do leitor-espectador para o seu trabalho. Existe a intenção de provocar e despertar o olhar e a interpretação do espectador.

Ligia Canongia, por exemplo, afirma que as obras de Waltercio são jogos que se formulam por enigmas por deslizamentos de sentido, por "acontecimentos". E "acontecer", etimologicamente, significa descobrir com o olhar, despertar com o olhar. Diz ela: "Um dos aspectos singulares da obra do artista é investigar as possibilidades desse olhar, um olhar-prelúdio das próprias coisas, capaz de perceber, em ato simultâneo, o aparecer e o desaparecer"<sup>22</sup>.

A relação entre as teorias apresentadas permite afirmar que ao artista todo uso é válido ou possível, sendo livre o espectador. No mesmo sentido, não existe interpretação única ou estanque. A obra de arte, seja da forma acabada ou mesmo fechada, é passível de infinitas interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade, pois não há critérios para o certo e para o errado. No entanto, Eco nos lembra que nem todas as interpretações podem ser validadas por uma lógica qualquer uma vez que a superinterpretação iria além de um "desejo", de uma "intenção" primitiva.

---

22 CANONGIA, Ligia. Estados de Imagem: 1/05/2001. In: <[http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod.Depoimento=13](http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod.Depoimento=13)>, último acesso em 26 de outubro de 2016.

### 3. A poética da transcrição de Haroldo Campos

O poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos foi um dos maiores pensadores sobre a tradução poética, tendo publicados inúmeros textos acerca da especificidade da tradução de poesia e a necessidade de entendê-la como uma empresa de natureza estética análoga à própria criação. Estabelecer relações, transitar entre línguas, tempos, espaços, culturas, forma, realizar a fusão de elementos da literatura, foram atitudes determinantes no processo de pesquisa da tradução de textos poéticos de Haroldo de Campos.

Também seu contato com o trabalho do linguista russo Roman Jakobson<sup>23</sup>, sobre “função poética” e “transposição criativa”, deu-lhe respaldo para seu pensamento sobre poesia e tradução

poética. O conjunto de seus textos pautados pela pesquisa sobre tradução poética visa construir o conceito que denomina “transcrição”. Haroldo argumentava em defesa da especificidade da tradução da poesia e a necessidade de entendê-la como a criação de um corpo análogo a toda criação literária. Seus conceitos sobre tradução eram inovadores e norteavam para a questão da recriação. Não acreditava na possibilidade da “tradução” da poesia, que uma poesia não podia ser traduzida levando em consideração todos os seus recursos. Diz o próprio Campos:

“Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que este engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”.  
(Campos, 2013, p.34).

Claro, seria possível passar-se de uma língua (de origem) para uma língua (de recepção) se se imaginasse que toda palavra é neutra. Mas no caso da poesia (e da literatura), o texto literário, notadamente o poético, utiliza-se de outros recursos da língua que não apenas a palavra em si, a frase em si, o texto em si. Há a sonoridade, o tom (no caso de línguas tonais), a métrica, o ritmo, a rima, e ainda as figuras possíveis de linguagem, desde a mais simples metáfora até a mais complexa ironia. Todo texto poético, de resto, faz parte de uma

---

23 JACOBSON, Roman, (11 de outubro de 1896 - 18 de julho de 1982) foi um pensador russo que se tornou num dos maiores linguistas do século XX e pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Foi chamado de “o poeta da lingüística” por Haroldo de Campos, sendo o criador das famosas funções de linguagem, entre elas figurando a função poética.

intrincada situação histórica e cultural que a língua de recepção não tem ou o tem diferente. Então, caberia ao tradutor, a tarefa árdua de transcriar.

Na concepção de Campos, para transcriar é preciso conhecer sua "forma", fazer um novo poema inserido em novo lugar e um novo tempo, em vez de fazer uma arqueologia de sua função social, cultural ou histórica. Isso significa que a tradução não pode considerar apenas o conteúdo, pois a maneira como o texto é construído está ligada ao conteúdo.

Em 1962, Haroldo de Campos escreve um ensaio no qual lida com a concepção de uma recriação, de uma transcrição. Trata-se de Da tradução como criação e como crítica. A preocupação do teórico está mais para a tradução do poema do que para a tradução do texto ficcional, por exemplo, embora o tradutor tenha lidado com outros tipos de textos, como os sagrados. Mas há uma observação interessante nessa discussão. Diz ele que pelos anos 1980 passou a preferir o termo "paramorfismo". Sua explicação é muito didática: nesse vocábulo está o prefixo "para-", com o sentido de "ao lado de" (como em "paradidático"), exatamente como se encontra em "paródia", que é nada mais que "um canto paralelo" (CAMPOS, 2015, p. 37). Valeria lembrar que a paródia é justamente um dos elementos mais marcantes da apropriação e frequentava a crítica sobre os modus operandi de artistas que utilizavam a apropriação como uma técnica. A paródia, aqui, não necessariamente tem o sentido de ironia, de sarcasmo ou de uma crítica destrutiva. Ao contrário, o riso dessa paródia, esse "canto paralelo" é justamente o que permite uma investigação, a qual pode, inclusive, ser irônica, a depender de artista para artista. Portanto, há na crítica de Haroldo de Campos tanto a ideia de uma transcrição quanto uma ideia de paramorfismo. Segundo ele mesmo, o "resultado [da tradução] serão diferentes enquanto linguagem, mas (...) cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema." No campo das artes plásticas, ocorre algo similar.



## 4. Waltercio transcriba - livros de artista e apropriação artística do livro

O cenário são os livros, os livros-objeto de Waltercio Caldas que inquietam nosso olhar e instigam nosso espírito, na concepção de Merleau-Ponty. O artista se apropria, se apropria do espaço, se apropria do tempo, do equilíbrio, da História da Arte, da vida. Faz parte de sua essência o olhar para o entorno.

Considerado um dos artistas mais instigantes da arte contemporânea brasileira, desde os anos 1970, período em que a arte sofre um transbordamento de seus limites, Waltercio atua, construindo objetos, somados a livros de artistas e esculturas que se desdobram em instalações. Ao longo de sua carreira produziu inúmeros cadernos e "obras-livros" como designa seus livros que, ao mesmo tempo, podem ser objetos escultóricos.

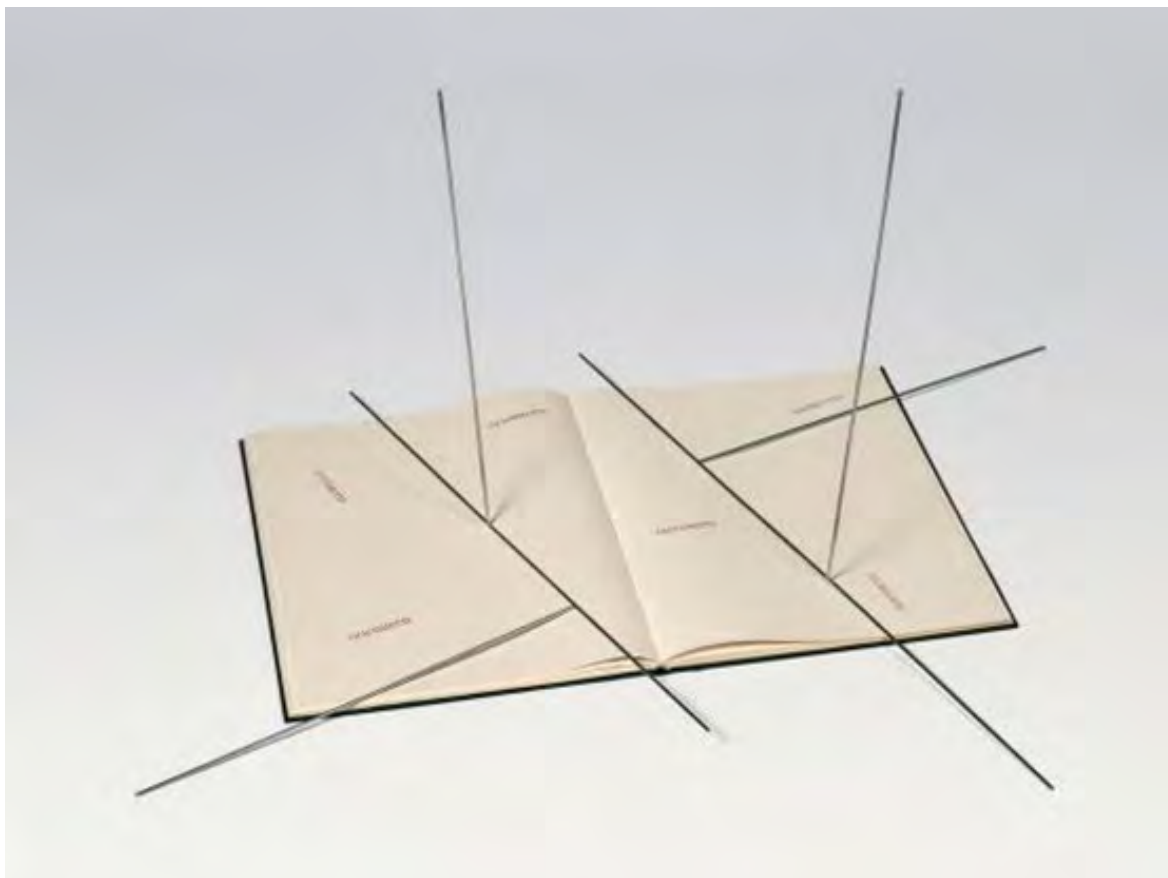
O livro de artista tem como referência o próprio livro utilizado e codificado como objeto cultural, que normalmente não está inserido nas artes visuais, mas sim no campo das gráficas ou talvez de uma historiografia da impressão ou ainda da escrita. Um livro é formado por elementos materiais que são a parte física, por exemplo, o formato, o tipo de papel, a encadernação e os elementos textuais que são as imagens e as escritas que compõem o conteúdo do livro. E são esses justamente os elementos que muitos artistas do século XX utilizaram como plataforma para expor suas ideias. Dessa forma, apropriam-se do conceito e do objeto "livro" para a criação dos chamados livros de artistas.

Waltercio Caldas é um desses artistas que se apropria desse meio físico para seu trabalho. Note-se que na elaboração de suas edições existe equilíbrio entre a matéria (livro) e o significante (conteúdo). Para o artista, o livro se apresenta como uma espécie de "abismo", que tem possibilidade infinita de conteúdos em cada uma de suas superfícies. Percebe o livro como um "objeto circular", para o qual uma linguagem pode ser tratada por outra linguagem e para isso diz: "Utilizo livros para fazer outros livros"<sup>24</sup>. Sua produção de livros-objetos é bastante grande e significativa. Trata-se de livros dos mais diversos tipos, formatos e histórias. Diversos e multiplicáveis, muitos dialogam com seus antigos desenhos, mantendo o formato de livro convencional e outros são híbridos da escultura e da forma

---

24 NAVAS, Adolpho Montejo. Waltercio Caldas. In: <[http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=11](http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=11)> Último acesso em 26 de outubro de 2016.

livro convencional e há também aqueles que transitam pela História da Arte, como alguns dos exemplos abaixo:

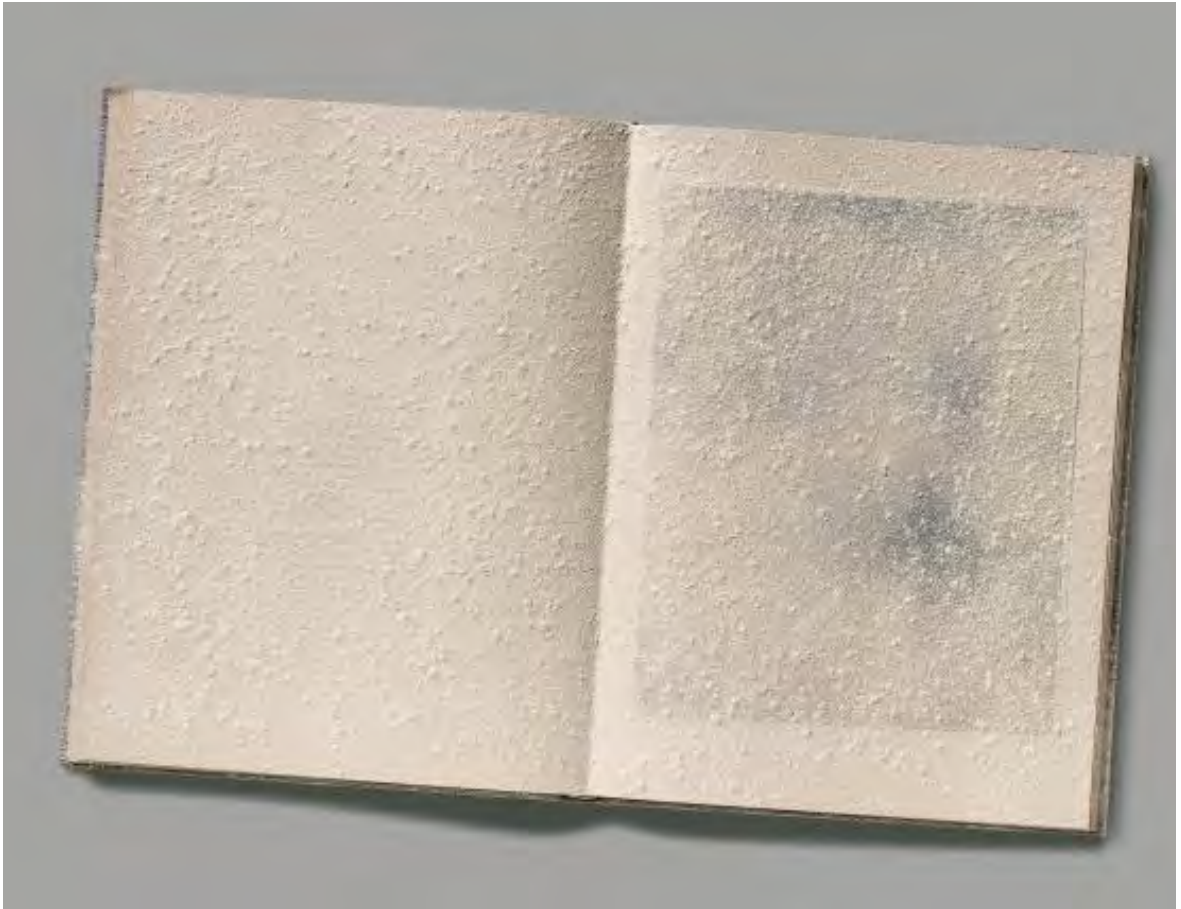


**Figura 8.** "Giacometti" (1977). Tiragem de 3 exemplares numerados e assinados pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

O livro "Giacometti", Aqui há relação entre a imagem e a palavra, através do uso de carimbos. Segundo Sônia Salzsteins "pura confluência gráfica/ escultórica". Uma superfície carimbada com o nome impressos do escultor, título do "livro-obra" que sugere a forma de um rede moinho no plano da página sob as hastes metálicas intervaladas como uma referência ao tridimensional.

A citação a Giacometti fica evidente nessas peças longilíneas e esguias, característica da escultura do artista italiano.

[...] do espaço como uma espécie de câmara de ar agitada por redemoinhos, só que [...] o plano da 'página' vai sendo tragado no movimento ascensional das delgadas hastes metálicas: tudo ali quer se estirar: resvalar, negar uma matéria. 'Giacometti', continuamente propulsada para cima e volatizada. (in texto de Sônia Salzstein, in Caldas, p. 20).



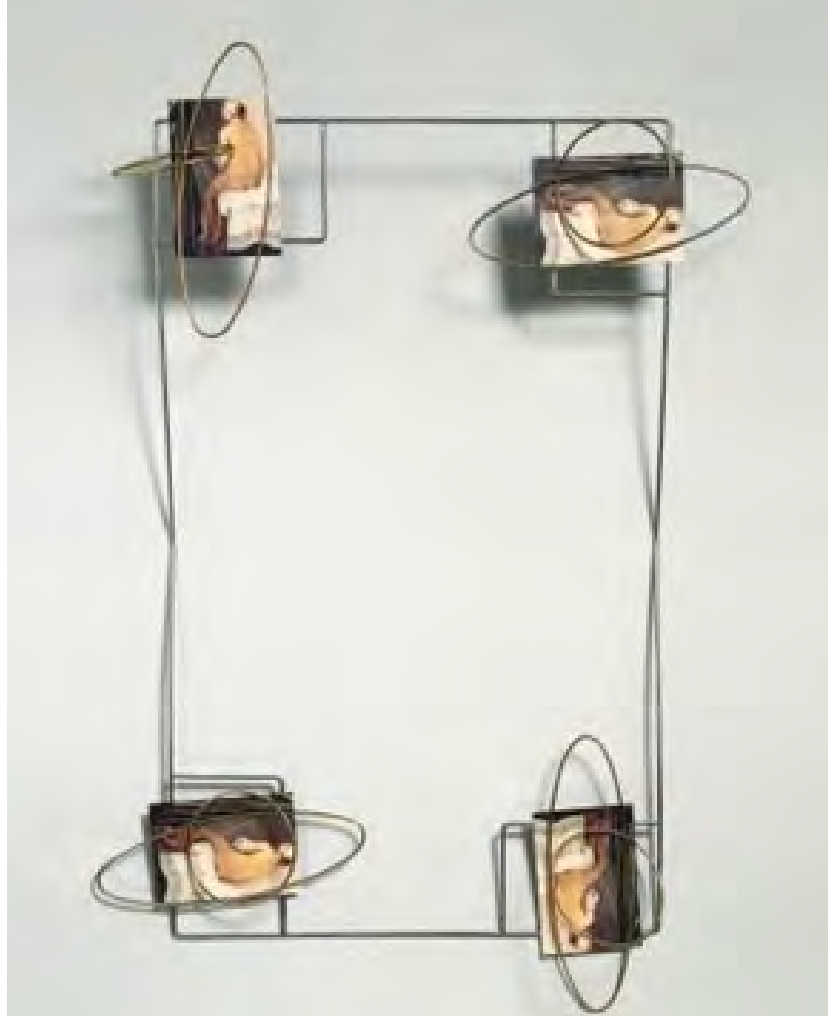
**Figura 9.** "Matisse/Talco" (1978). Tiragem de 3 exemplares numerados e assinados pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

"Matisse/Talco", A obra-livro Matisse/Talco traz da arte a memória da pintura, que evoca como matéria poética. Lembra também nossos arquivos de imagens. A ausência de figuras, veladas pelo talco denota o gesto do artista que instiga o espectador. A página do livro com reproduções das obras de Matisse é aberta aleatoriamente e sobre esta página Waltercio pulveriza talco comum. Como uma espécie de filtro, tratamento vindo dos meios fotográficos. Para o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte, o talco espalhado sobre o livro aberto é uma presença discreta que não invade a estrutura, mas é uma adequação que se infiltra as imagens de Matisse e dele passa a fazer parte.



**Figura 10.** "A Suite" (1989). Editado pelo Graphicstudio, Institute for Research in Art, Florida, USA. Tiragem de 25 exemplares numerados e assinados pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

No livro "A Suite", quatro artistas foram tematizados: Rodin, Braque, Mondrian e Picasso. Tiragem de 25 exemplares, assinadas e numerados pelo artista. Waltercio olha o passado, são obra-livros pontuados pela memória da história da arte e a presença dos nomes não restaura o que representa, mas não abandona o passado, comenta Paulo Sérgio Duarte.



**Figura 11.** "Ingres" (1978). Tiragem de 3 exemplares numerados e assinados pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

O livro para "Ingres" (1998), com tiragem de 3 exemplares, numerados e assinados). Este livro se compõem por uma estrutura de metal em forma de um livro aberto, onde estão fixadas reproduções (postais) de uma obra de Ingres. A forma livro surge como uma poderosa superfície, que segundo Sônia Salzstein não é por acaso, Ingres era um pintor que experimentou a idéia da superfície como uma filigrana de relações: a ideia de que não são os objetos que se deslocam aos nossos olhos, mas o espaço que se mover constantemente como um "tecido vivo".

"A rotação das imagens das odaliscas produz deslocamentos poderosos de uma matéria 'Ingres', descargas de pontos luminosos, um espiralar de elementos lineares que entretanto jamais abandonam o regime estritamente plano da 'página' do livro". (in texto de Sônia Salzstein, Caldas, p. 19 e 20).



**Figura 12.** “Fra Angelico” (1989). Tiragem de 3 exemplares numerados e assinados pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

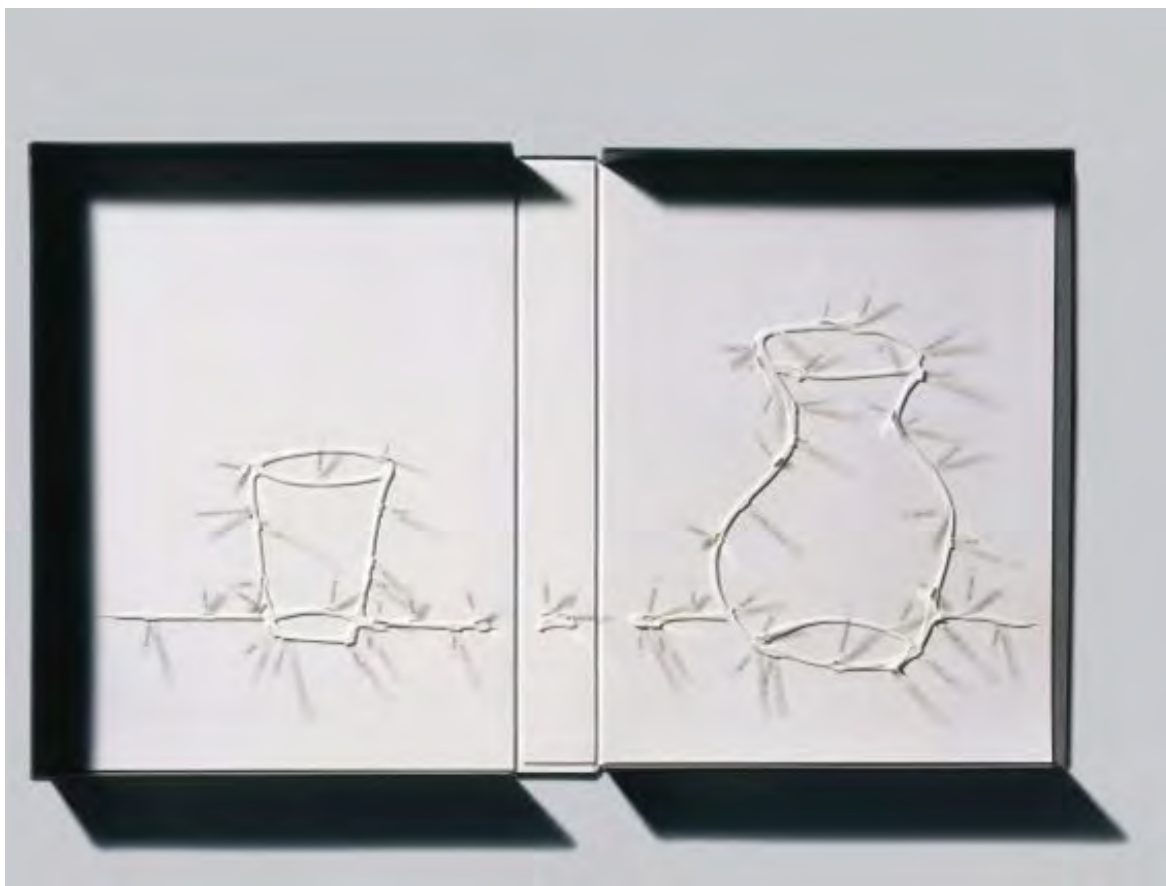
O livro-obra “Fra Angelico” é um livro aberto que traz da história o nome do pintor italiano e visualizado como ícone estético, produzindo uma proximidade entre corpo e forma do objeto livro. É difícil não relacionar a visualidade da arte de Waltercio à arte que ela sugere.

“O trabalho dentro do espaço em que as obras pulsam significa uma exploração de limites na superfície múltipla e cambiante, pois cada obra-livro é algo singular: cada superfície é uma meditação distinta sobre a gênese da imagem – cada livro inaugura uma essência formal”. (Adolfo Montejo Navas).



**Figura 13.** “Velázquez” (1996). Editado pela Editora Anônima, São Paulo. Cada exemplar do livro é considerado original. A tiragem numerada de 1500 exemplares é inteiramente assinada e numerada pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

No livro “Velázquez” a intervenção realizada pelo artista em suas páginas consistiu em desfocar todas as suas imagens e textos, embaçando-os, tornando-os turvos, portanto, impossibilitando a sua leitura. Segundo o Waltercio Caldas a ideia do “Velázquez” é como se fosse o resultado de dois aspectos. Uma extrema complexidade com que Velásquez estruturava o fundo de seus quadros, ao ponto de Ortega y Gasset dizer que existiriam dois pintores em Velasquez, um que pintava o fundo e outro que pintava as figuras. A intenção do artista é mostrar que se trata de um só artista, isto é, do mesmo pintor, pois o fundo assim como os personagens estariam igualmente estruturados. Relata que em Velasquez tudo é figura e seu trabalho foi ver como pintor holandês trabalhou esta questão da orientação figurativa no plano pictórico.



**Figura 14.** "Série Veneza" (1978). Tiragem de 3 exemplares numerados e assinados pelo artista. Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/>

A "Série Veneza" Apresenta uma caixa aberta em forma de livro onde estão fixadas plaquinhas num desenho que nos remete a Morandi como legendas contendo nomes de artistas: Matisse, Mondrian, Munch, Leonardo da Vinci, Turner, Van Gogh, Magritte, El Greco, Delacroix. Essas plaquinhas interceptam o espaço, saindo da página. Segundo Sônia Salzstein a:

"Série Veneza, parece emprestar dos livros uma forma que lhe permite acelerar e dilatar o tempo e des-hierarquizar a ordem empírica com que os materiais se dispõem no tempo e no espaço, privilegiando conexões estruturais entre eles" <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> SALZSTEIN, Sonia. Livros, superfícies rolantes. In: <[http://www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt\\_sonia.pdf](http://www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_sonia.pdf)> Último acesso em 26 de outubro de 2016.



**Waltercio Caldas** explora na produção dos seus livros possibilidades plásticas da forma, da linha, da cor, da textura e da espessura, nos quais a escrita, seja a literária, a crítica, a histórica, a religiosa, a técnica, acaba por ceder lugar à expressão plástica. Quando se apropria dos personagens e das obras da História da Arte, observa-se que provoca um deslocamento do ontem para o hoje do clássico para o contemporâneo e dessa forma revitaliza a memória do passado. Mesmo num mundo bombardeado de imagens, oferece ao espectador possibilidades do olhar e da imaginação. Para o artista:

o livro é basicamente um objeto temporal que tem sequência, circularidade e continuidade. Nenhum livro é, embora possa parecer, bidimensional, ele contém uma sequência de superfícies que são pura temporalidade. São relações entre a bidimensionalidade da imagem e a tridimensionalidade do objeto que resultam em livros de imagem tridimensional (...) Os livros são tratados como um tipo especial de objetos, porque com eles se pode trabalhar com a ideia de tempo, de sequência, e até a própria ideia de que o livro pode ser visitado, em que se pode ter uma experiência de avançar em um território novo, inventado pela questão gráfica.<sup>26</sup>

Em relação a este pensamento o poeta e crítico espanhol radicado no Brasil Adolpho Montejo Navas afirma: “De fato a ideia medular de Waltercio Caldas sobre o objeto circular, onde uma linguagem deve ser tratada por outra linguagem, permite diluir as fronteiras entre a intervenção e a criação”, e completa que “A ideia de uma biblioteca é uma acertada designação para os “Livros-obras” de Waltercio, que se justifica pela quantidade, como também pelo grau de investigação visual que oferecem tais objetos de leitura”.

Segundo a crítica a historiadora Sonia Salzstein: “Se é certo então que o trabalho de Waltercio inclina-se por uma forma-livro, mais do que por um procedimento de produção gráfica ou pela linguagem específica que este encerra, é uma materialidade de espaço contínuo, uma configuração de superfície que ele parece reter dessa forma-livro. (Catálogo “Livros” pág. 18).

Cada livro possui sua própria prosa, cada obra-livro é um objeto único, os conteúdos são oriundos da pesquisa, da reflexão e dos questionamentos apropriados tanto da história

<sup>26</sup> In: DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: < [www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/45/46](http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/45/46) > Último acesso em 26 de outubro de 2016.

da arte como das questões da própria arte, como o livro que leva o título de “Manual da ciência popular”, que é uma referência aos livros de arte que se pode carregar, visualizar e se informar sobre arte. Sonia Salzstein afirma que:

Os livros-objetos são poderosos nichos energéticos, desenvolvem-se segundo uma economia simbólica e psíquica própria. São alheios aos pressupostos de função e casualidade que governam os objetos ordinários. Eles têm, nesse sentido, relação provisória com a noção de objeto. (in texto de Sônia Salzstein, Caldas, p. 20).

Das diversas camadas na obra desse artista, a apropriação é uma prática recorrente da sua produção. No caso dos livros, ele se apropria da forma de outros objetos artísticos (caso de Giacometti, por exemplo) e inúmeras vezes se apropria da História da Arte (no caso das listas de diversos artistas de diferentes momentos da História) como suporte e subsídio para estudo ou como complemento para um ou outro trabalho, ou seja, a partir de um artista conhecido, de um dado, de um nome, de uma situação autoral, temos em Waltercio Caldas o novo trabalho — um complementa o outro, parte de um ponto conhecido, mas instiga o espectador a pensar nas possibilidades de interpretação desse novo trabalho. Assim, Caldas coloca em xeque não apenas o novo, como o velho, o já estabelecido ou pacificado pela História da Arte, mesmo que intuamos que tal pacificação nunca possa existir.

Mas a história, está ali sempre presente. Há um caminho de mão dupla nessas escolhas de Waltercio Caldas: através do olhar do presente, há uma espécie de levantamento histórico nessa sua busca, principalmente quando enumera “grandes” nomes da História da Arte; ao mesmo tempo os nomes e as obras, deslocadas de seu terreno, se seu território natural, não são mais as obras, não são mais os objetos, não são mais os nomes do ontem — são um nome do hoje, com ressignificação. Algo similar ocorre na transcrição poética de Haroldo de Campos: o tradutor é também poeta, que cria uma poesia nova a partir de outra, feita em outro terreno ou outro território do dizer, que talvez não possa ser resgatado no seu todo, mas em parte. O poeta chinês traduzido por Haroldo de Campos é e não é ao mesmo tempo um homem que viveu no século IX, por exemplo, pois foi transportado ao século XX, para outra língua e para outra realização essa mesma língua. Já, pensando em como Umberto Eco discute algo semelhante, diz ele mesmo: “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”. (ECO, 1998, p.40).

A prática da apropriação de Waltercio sugere um deslocamento de um tempo para outro, um trânsito de um espaço para outro espaço e para o que existe uma profunda linha de investigação e estudos tanto do autor quanto da obra selecionada.

O resultado desta investigação é a transposição desse tempo, para outro tempo, propondo ao espectador a experiência de alcançar um novo território para a reflexão.

Segundo o crítico Paulo Sergio Duarte, o trabalho de Waltercio “não se encontra nem na ideia que o alimenta nem na forma que se materializa visualmente, mas na tensão transparente criada entre o que se é dado ver e o que se é dado pensar”<sup>27</sup>. Já a curadora Ligia Canongia comenta que não se trata de uma história da arte como uma cadeia fechada de formas e de sentidos, mas como potencial de re-significação permanente, aberta a outras e produtivas recorrências: “a história da arte como uma dinâmica de significação e não uma passagem no tempo”<sup>28</sup>.

Voltando-se à questão em particular de Haroldo de Campos, temos subsídios para propor que Waltercio transcria no sentido em que realiza pesquisa e análise intensa que vão além de um simples procedimento de citação ou releitura mas existe um processo de dissecação que ressignifica e transcria, como num processo de intertextualidade<sup>29</sup> ou transliteração<sup>30</sup>, entendendo que a poética da transcrição é uma reinvenção no sentido de renovação e reflexão a partir do outro, mesmo sabendo que a relação nas artes visuais seja outra, diferente da transcrição que está embasada na comunicação mediada por códigos linguísticos.

Ao se apropriar do outro, o artista estabelece parâmetros, meios e aproximações para a construção da sua obra. Não se trata simplesmente uma anotação ou uma citação de uma imagem do passado ou uma passagem de tempo como comentado. Daí, pode-se concluir que a busca deste artista de fato reside na essência do outro, sem lhe tirar o mérito de ter sido o primeiro, apropriando-se do imaginário, deslocando-o de um espaço para outro, de

27 DUARTE, Paulo Sergio. In Ateliê transparente: Waltercio Caldas. In: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/atelie-transparente/>> Último acesso em 26 de outubro de 2016

28 Frase retirada do entrevista do a artista a ligia conongia da exposiçãoWaltercio Caldas " A série Veneza. Centro Cultural Light RJ. 1998.

29 Entende-se a criação de um texto a partir de outro pré-existente. A intertextualidade pode apresentar funções diferentes, as quais dependem muito dos textos/contextos em que ela é inserida, ou seja, dependendo da situação. Exemplos de obras intertextuais incluem: alusão, conotação, versão, plágio, tradução, pastiche e paródia.

30 Transliterar é transcreever a escrita de um alfabeto em outro. Durante o processo de transliteração, uma palavra escrita num sistema de escrita (alfabético ou silabário) é transpostada para outro, e nenhuma tradução está envolvida neste processo.

um tempo para outro. São contextos diferentes, afinal, sem que a essência da origem se perca, e isto é o ato de transcriar.

Haroldo de Campos considera que a tradução de poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecação implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. (Campos, 2013, p. 43).

Na concepção de Campos, para se transcriar um poema será preciso conhecer sua “forma” fazer um novo poema inserido em novo lugar e um novo tempo, em vez de fazer uma arqueologia de sua função social, cultural ou histórica. Em vez de buscar reconstruir um passado, o tradutor, também poeta, decide pela reinvenção de uma tradição inserida em um novo contexto. O texto está em transformação e transita de um tempo para outro de um espaço para outro.

Evidentemente, as questões no campo da arte são diversas. Haroldo de Campos muito possivelmente não fazia uma crítica ao poeta chinês traduzido. No campo das artes plásticas, como observou David Ewans, a apropriação tem muito a ver com o pastiche e com a ironia. Lá pelos idos dos anos 1980, não foram poucos os teóricos da pós-modernidade apontarem a ironia (fosse na forma do pastiche ou outro recurso) como um dos pontos-chave para se entender os processos artísticos de então.

Tal questão, por ser muito profunda, foge um pouco do objetivo dessa pesquisa, embora a pesquisa o tangencie. Não obstante, é de interesse há discussão disso futuramente.

## 4.1. Reflexos de Velázquez

Algumas considerações sobre as investigações de Velázquez nas obras "Vênus no espelho" e "As meninas".



**Figura 15.** Vênus do espelho, 1650. Óleo sobre tela, 122,5 x 177cm. National Gallery, Londres. Fonte: <https://peregrinacultural.wordpress.com/tag/poemas/page/3/>



**Figura 16.** "Las Meninas", Diego Velázquez..1656. Óleo sobre tela, 321x181 cm Museu do Prado, Madri. Fonte: <https://www.museodelprado.es/en>.



**Figura 17.** Detalhe da imagem dos reis refletida no espelho.

Reflexo, espelho, desfocagem, luzes são proposições do artista que não pertencem somente a obra "Las Meninas". Velázquez na pintura "Vênus ao Espelho" de 1647, já havia retratado um rosto desfocado, enigmático, de uma mulher nua e com seu rosto refletido no espelho. Trata-se de uma espécie de mise en abyme, que não foi uma invenção de Velázquez, mas um recurso comum em seus trabalhos. O mise en abymese refere a uma narrativa dentro de outra, no caso da escrita, e as artes plásticas ocorre frequentemente quando há espelhos, reflexos em superfícies polidas, entre outros artifícios para mostrar uma imagem no interior da outra. Claro, no caso em questão, essa Vênus se admira num espelho seguro por Eros ou Cupido, mas não vemos o rosto dela de frente, senão suas costas. Trata-se de um jogo, de um modo de não mostrar diretamente algo, como é o caso do retrato, tão comum na obra de Velázquez na corte espanhola. O rosto não se revela com clareza — e não há pacificação sobre isso: embora o nu não fosse novidade na pintura, não se sabe exatamente se esta mulher que lhe serviu de modelo não poderia ser revelada de todo, a despeito de

seu esplendor estar presente e ser, por assim dizer, motivo principal dessa obra. O mote de “Vênus ao Espelho” é a representação de uma mulher que posa nua deitada em uma cama ou recamier e de costas para o espectador.

Seu rosto é retrato como um reflexo num espelho e segurado por Cupido, popularizado por Ticiano, por exemplo<sup>31</sup>. Através do espelho, segurado por Cupido, a deusa olha para fora, e, através da sua imagem refletida, interage com o espectador. O espectador, por sua vez, pode ver no espelho o rosto da deusa, esfumado pelo efeito da distância, que revela um vago reflexo das suas características faciais. Numerosas obras da História da Arte podem ter servido de inspiração para o artista. Também na obra conhecida como As meninas há a utilização desse recurso, o do espelho. Nestas duas obras aparecem situações semelhantes que são imagens refletidas no espelho que não aparecem completamente nítidas — estão desfocadas, borradas, providas de uma opacidade que não deixa revelar claramente o rosto de quem é retratado.

A obra As Meninas de 1656, tem como mote a família real do Rei Felipe IV da França. Nesta obra Velázquez acrescenta um novo fato ao espaço pictórico, insinuando a presença do espectador, além do pintor no próprio cenário retratado. A escolha por esse estratagema não é novidade na pintura. Cento e setenta e quatro anos antes, Jan van Eick pintara uma cena de um casal que até hoje gera controvérsias, e um espelho instalado às costas do casal mostra a presença de alguém na sala, talvez o próprio pintor, mas “alguém”, que observa a cena e pode certificar que ela é verdadeira ou falsa<sup>32</sup>. De todo modo, esta tela de Velázquez é considerada uma das maiores obras-primas do barroco espanhol, datada do século XVII, é extremamente complexa e instigante e se transformou em um infindável desafio às análises e interpretações para muitos artistas e filósofos. Por exemplo, o pintor Luca Giordano (1632-1705), considerava a tela “A teologia da pintura”, pois, para ela a teologia implícita nessa obra era superior aos demais ramos do conhecimento, sendo um exemplo máximo da pintura e da pintura de Velázquez.

---

31 Há incerteza tanto no período renascentista quanto no período barroco pela representação do amor. Ora Eros é uma personagem adulta, como surge na famosa descrição de “O Banquete”, ora se assemelha a um “puto” (menino, criança), de asas. Mas há, de todo modo, Cupido e Eros tanto na tradição escrita ocidental quanto na imagética.

32 A controvérsia sobre esse quadro não é atual. Há quase cem anos se aventou que seria uma cena de casamento. Mas descobertas recentes indicam que a esposa presente no quadro já era morta no ano em que o quadro foi feito, o que apontaria para uma homenagem a alguém morto. Mesmo a questão de uma possível gravidez ou não é questionada. Há, também registros de pintores que deixaram “marcas” próprias nos quadros, como símbolos pessoais (muitas vezes indecifráveis hoje) ou reflexos em superfícies brilhantes.



Esta obra também aponta para o futuro porque Velásquez conferiu à luz um papel de destaque e as suas pinceladas antecipando assim, a questão fundamental dos impressionistas, ao mesmo tempo que se debruça sobre um jogo de claro-escuro cujo rigor não se via desde Caravaggio.

Michel Foucault, em particular, afirma em *As palavras e as coisas*: “É certo que a linguagem não pode descrever o quadro *As Meninas* de Velásquez, ou melhor, ela pode fazê-lo, mas deixará de fora muita coisa, pois as palavras jamais poderão substituir a pintura”.<sup>33</sup> Mas há muito de linguagem no quadro como o do pintor espanhol.

*As meninas* traz uma cena da corte, em uma cuidadosa organização espacial, onde as regras da perspectiva e a figuração do próprio artista pintando são genialmente exploradas e convidam a uma “leitura” e que vai muito além do mero reconhecimento da cena ou do virtuosismo realista do pintor. Porém, não se trata de uma cena oficial da corte, como outras tantas que o pintor terá feito para a realeza espanhola, quando fazia — também magistralmente — retratos da família real ou de membros da corte. Trata-se, aqui, de uma cena íntima, possivelmente dos aposentos (um ateliê, embora esse não fosse o nome) onde o pintor trabalhava, num lugar fechado de um dos grandes palácios espanhóis, para onde iam as pessoas a serem retratadas. Não há nas pessoas a serem retratadas aqui uma pose vitoriosa ou estudada. Poderia ser uma cena banal, como aquelas famosas cenas internas de Vermeer, não se tratasse da família real e do único pintor que poderia retratar um dos maiores monarcas de seu tempo.

Entre a pintura e a linguagem, segundo Foucault a relação é infinita (FOUCAULT, 2000, p. 12). Em *As Meninas*, Velásquez retratou o cotidiano de seu tempo através da sua pintura, que representa uma cena do universo monárquico, mas não é uma cena das ruas, tampouco uma cena metafórica, na qual ele também mostra um Marte velho, quase derrocado, quando talvez devesse retratá-lo forte, no vigor da juventude, e vitorioso. Não há essa ironia aqui, mas há outras. Ao mesmo tempo ele se autorretratou no interior da cena, fez referências aos reis que observavam a cena pintando-os provavelmente como um reflexo num espelho, ou seja, os reis — se os reis são — estão num segundo plano da pintura. Há muitos mundos nessa imagem bidimensional e a grandeza do quadro talvez resida nesse ponto, de início, porque ela é toda uma narrativa. Caso o leitor/espectador/fruidor dessa cena vá recorrer a sua biblioteca pessoal, encontrará inúmeras questões a colocar frente ao quadro.

---

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martin Fontes, 2000. p. 12.

Caso pesquise mais, sobre a vida no âmbito real da corte de Felipe IV, e da relação entre Velázquez e Felipe IV, descobrirá inúmeras outras situações que o pintor deixa no quadro como se fosse uma carta para o futuro, um tipo de testemunho e um tipo de testamento. Muito pode ser dito deste quadro, a começar pelo espaço físico, depois para o posicionamento das personagens, mais além para o jogo de espelhos e de pontos de vista (quem olha quem nessa cena?) e isso daria uma pesquisa inteira. Em resumo, voltando a Foucault, essa tela é como um “resumo da representação da representação clássica” e ao mesmo tempo é um trabalho de “dispersão” que o pintor reúne num conjunto bastante complexo (FOUCAULT, 2000. p. 20).

O cenário é o estúdio do artista onde a infanta Margarida ocupa o centro do quadro cercada por suas damas de honra, um casal de criados, uma anã e uma criança. O foco de atenção é a infanta que, segundo alguns relatos, possa ter sido persuadida a posar para o retrato. Os reis aparecem refletidos no espelho e podem ser modelos que o pintor mira diante de um enorme cavalete, em seu último e mais belo autorretrato. Uma composição que contrasta um grupo circular de pessoas com a verticalidade da arquitetura, entre planos, perspectivas e cortes consecutivos, assim provocados tanto pela linha arquitetônica como pelo posicionamento das pessoas que compõem a cena. Nesta maneira de compor, que coloca objetos e corpos um atrás do outro e as paredes do fundo, Velázquez cria e reforça uma noção de profundidade. Também se observa que todos os personagens parecem ter funções, como, por exemplo, o homem que pode estar saindo ou entrando em cena e movimentando uma cortina ao fundo, trazendo luminosidade à tela ao mesmo tempo em que a luz projetada na princesa por uma porta lateral se espalha aos personagens que a ladeiam. Todos os planos se encontram gradualmente opacos e submersos pelas distâncias criadas pelo movimento da luz, revelando inúmeras possibilidades de interpretações. Emblemática, a imagem do rei e da rainha refletidas no espelho tem suscitado muitas controvérsias. Alguns acreditam que represente os soberanos posando para o artista e, assim representados no quadro que está de costas para o espectador e suas imagens, estariam refletidas no espelho pendurado ao fundo do quadro. Outros acreditam que é apenas o reflexo de um retrato pendurado numa parede oposta, e que não é o tema da pintura do grande cavalete. O que se sabe é que não existe nenhuma comprovação quanto a isto. Esta obra também trata de um dos mais instigantes autorretratos — acredita-se que se trate do autorretrato de pintor em ação.

Como já citado, suspeita-se também que nada esteja pintado na tela de costas o espectador e que a pintura do reflexo no espelho seja o reflexo dos reis que estariam apreciando o ar-

tista trabalhar. Dentre as intenções do artista, persiste ainda a dúvida e a argumentação se é um espelho pendurado na parede refletindo a imagens dos reis pintadas na tela de costas para o espectador ou seria o reflexo da representação dos reis que apreciam o momento do pintor se autorretratando, como um quadro dentro do quadro, o mise en abyme citado.

Para Foucault, as imagens refletidas no espelho são as imagens do rei Felipe IV e de sua esposa Mariana, personagens não visíveis, e que não são modelos da grande tela. Os reis, assim como nós, são espectadores, contemplam a cena de trabalho e são contemplados simultaneamente pelo pintor e pelas personagens retratadas. Diz ele: "Mas não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim um encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano". Somente as figuras refletidas no espelho recebem luz e são visíveis para nós espectadores (FOUCAULT, 2000, p. 8). Conclui o filósofo que: "o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena" (FOUCAULT, 2000, p. 17).

## 4.2. Velázquez por Waltercio

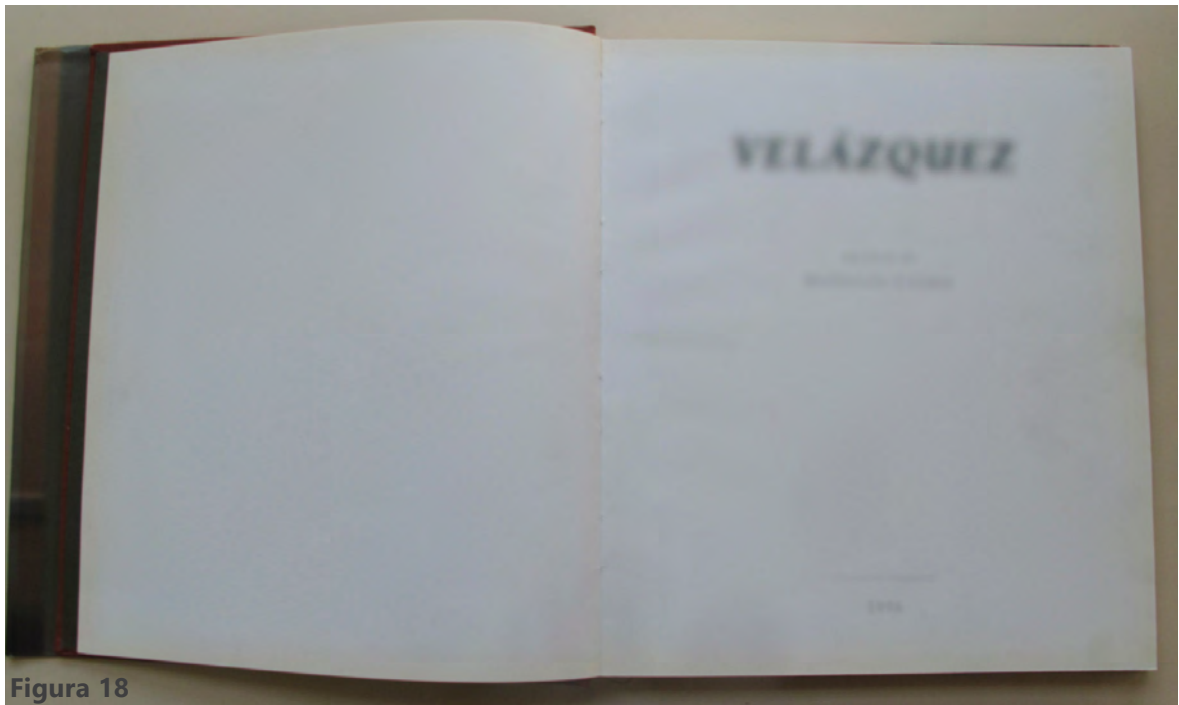


Figura 18



Figura 19



Figura 20

**Figura 18, 19 e 20.** Do livro "Velasquez" (1996). Editado pela Editora Anônima, São Paulo. Cada exemplar do livro é considerado original. A tiragem numerada de 1500 exemplares é inteiramente assinada e numerada pelo artista. Fonte: fotografias tiradas do obra-livro "Velasquez".

O foco dessa pesquisa é o livro-objeto Velázquez, de 1996, produzido graficamente em offset com tiragem de 1500 cópias numeradas e assinadas pelo artista. Nestes múltiplos, o artista recorreu à computação gráfica e trabalhou com aproximadamente 60 imagens. O objeto-livro, tomado como suporte para um livro de artista, abriga textos e reproduções de pinturas do artista espanhol Diego Velázquez, no qual o “leitor” no primeiro instante se depara com imagens de caráter nebuloso, fora de foco, com aspecto borrado. Num olhar mais atento, percebe-se ausência de figuras, pois das obras selecionadas por Waltercio o que restaram foram os cenários, poucos objetos, ambientes e a arquitetura dos espaços de suas pinturas. O tratamento realizado através da mídia de aparência desfocada e embasada dificulta o processo da leitura das obras selecionadas e, por vezes, impossibilita o reconhecimento da obra original. A única página que se lê no livro é assinada por Waltercio: “Velázquez, um livro de Waltercio Caldas, um estudo poético pelo artista brasileiro”.

Segundo o próprio Waltercio Caldas, o espectador enxerga esta desfocagem de uma “determinada maneira” conforme seu olhar e esta “determinada maneira” na realidade é fiel aos princípios que eram utilizados por Velázquez que de “certa maneira” desfocava as suas próprias pinturas, pelo modo que trabalhava as pinceladas e seu projeto pictórico e representivo. Velázquez comentava que não pintava uma rosa, pintava uma mancha que parecia uma rosa — observa-se nesta menção comum a Velázquez que o pensamento do artista espanhol antecipava, de certo modo, o que veria a ser o impressionismo. Desta forma, pode-se dizer que a ação de desfocar as imagens por Waltercio, também foi gesto de apropriação da forma de tratamento pictórico que Velázquez dava as suas pinturas, foi também uma apropriação de uma técnica, a qual se veria dois séculos (ou mais) depois, em outra escola europeia. Há um jogo, em Waltercio, de citação da citação, como fosse um espelho que reflete outro e assim, indefinidamente, tem-se uma imagem dentro da outra, algo que é comum na apropriação, a qual, em si mesma, há algo dentro de outro algo.

Especificamente, no tratamento dado à obra *As meninas*, de Velázquez, Waltercio ao apagar todas as figuras do quadro, esvaziando a obra de seus personagens, mantendo apenas a arquitetura e poucos objetos, transforma o quadro todo em uma cena sem nitidez, desfocado, meio borrado, assim como Velázquez o fez nos reflexos dos dois espelhos, o de Vênus e o da cena interna do palácio real, construindo um limite do que se pode ver ou não ver, propondo talvez possibilidades de ver além do visível.

Do cenário da pintura monárquica, o que resta é o vazio. Na ação do apagamento das figuras, sugere a questão da invisibilidade das presenças e ausências e aqui se encontra o ponto de convergência com a pintura de Velázquez que insinuava a presença dos reis através do espelho como espectadores e também ao se autorretratar na pintura. Caso a apropriação se desse em relação a uma obra desconhecida, haveria apenas o vazio, uma cena vazia e desfocada. Como se trata de uma obra conhecida, há uma ausência reconhecida na cena. Trata-se de algo que, ao mesmo tempo, está e não está presente no trabalho de Waltercio. Ele "sabe" disso.

Existe uma intenção, no sentido que dá a "intenção"; o Umberto Eco citado neste trabalho, embora nunca saibamos exatamente qual a intenção "verdadeira" do artista, se existe alguma. Tal pensamento sobre a linguagem existente e o que não se pode recuperar dela encontra-se nas discussões foucaultianas sobre a linguagem e a relação do sujeito com o outro. Por isso, este capítulo envolveu certo questionamento de Foucault sobre, justamente, as palavras e as coisas. Para Foucault, repetimos uma palavra que já existe, mas ao repeti-la mudamos seu sentido. Algo similar ocorre com Waltercio Caldas: ao "repetir" Velázquez, já não é mais Velázquez.

Em entrevista concedida a Celso Fioravante em 1997, Waltercio comenta que: "a ideia central do livro Velázquez é mostrar o resultado de dois aspectos. Uma delas de estudar a extrema complexidade com que Velásquez estruturava o fundo de seus quadros, "a ponto de o filósofo José Ortega y Gasset<sup>34</sup> sugerir que existiam dois pintores em Velásquez, um que pintava o fundo e outro que pintava as figuras", como citado na introdução dessa pesquisa.

A intenção de Waltercio a priori era foi a de mostrar que se tratava do mesmo pintor, pois comenta que o fundo estaria tão estruturado quanto seus personagens 'Em Velásquez tudo é figura, e o meu trabalho foi ver como o pintor trabalhou essa questão da orientação figurativa no plano pictórico'. A investigação do espaço de Velásquez interessa e ao mesmo tempo se "integra a poética de Waltercio e nela escutamos muitos ecos de muitos outros trabalhos onde o vazio atua e o silêncio interfere". (Duarte, 2001,p.160).

---

34 José Ortega y Gasset. Madrid, 9 de maio de 1883 - Madrid, 18 de outubro de 1955) foi um filósofo, ensaísta, jornalista e ativista político espanhol. Foi o principal expoente da teoria da razão vital e histórica. Estudou com jesuítas em Málaga, fez universidade em Bilbao e tornou-se doutor em Filosofia pela universidade de Madri. Fonte: [https://pensador.uol.com.br/autor/jose Ortega y gasset/biografia](https://pensador.uol.com.br/autor/jose%20Ortega%20y%20gasset/biografia).

A análise de Waltercio rememora, opera entre a questionamento e a experimentação, pois seu livro-objeto Velázquez é tão enigmático tanto quanto a pintura As Meninas de Velázquez. Essa investigação do artista brasileiro proporciona uma relação com a historicidade através do manuseio e da reflexão sobre o dado, sobre o algo dado, sobre aquilo que já existe e foi absorvido pela História da Arte.

**Considerações finais** A História da Arte é conduzida por pessoas que produzem arte, porque outros artistas existiram e a motivaram de alguma forma. Tendo em vista todas as relações e interpretações expostas aqui para a ideia de apropriação, percebe-se o artista como um leitor do mundo de seu tempo. Isso pode parecer banal, mas cabe ao artista, como de resto a outros profissionais, claro, investigar aquilo que o cerca, que o incomoda, que o deslumbra. É através da experiência artística, humana antes ou depois de tudo, que podemos ter uma experiência também das coisas do mundo, que nos cercam e que, em grande parte das vezes passa despercebida. Todo trabalho de artista surge, então, de uma leitura das coisas do mundo.

Mas o artista não difere tanto do leitor/fruidor/espectador: ambos carregam dentro de si (e consigo e atravessados por) uma enciclopédia muito particular. Aqui, aprendemos com Umberto Eco que a leitura de uma obra depende intrinsecamente dessa enciclopédia, de acordo com a qual o leitor/fruidor da arte escolherá aquilo que considera adequado para a apreciação da arte. Embora é de se imaginar, ainda com Eco, que todo trabalho carregue em seu bojo um limite interpretativo, caberá ao leitor/fruidor "descobrir" as pistas deixadas pelo artista.

Através das colagens de Picasso vimos os primeiros ensaios da apropriação das coisas do mundo para o universo da arte no mundo contemporâneo e, com Duchamp, muito possivelmente se instaure um outro ciclo como precedente das possibilidades da incorporação da cultura de massa, ampliando o discurso na História da Arte.

Na contemporaneidade, o uso da apropriação não se restringe somente pelo uso dos objetos retirados do comum mas incorpora os elementos da vida, música, da literatura, da cultura. Pode-se considerar que apropriação é a arte de apropriar-se de si mesma, como ressalta Arthur Danto em seu ensaio *Modern, Postmodern, and contemporary*, de 1992,

teórico que reconhece a premissa da apropriação como a capacidade de questionar o meio dentro do próprio meio.

A necessidade do artista de se expressar livremente e de produzir significados faz com que ele esteja continuamente agindo como leitor do seu tempo, misturando a vida com a arte, a fim de romper com o ontem e questionar o mundo da arte ou colocar o ontem no proscênio, dentro do hoje, de forma a investigá-lo, questioná-lo, colocá-lo em xeque, sendo exemplo disso a apropriação que Waltercio Caldas faz de Velázquez, trabalho escolhido para esta monografia.

Com as teorias de Umberto Eco, ainda, relacionamos a intenção do artista Waltercio Caldas quanto à apreciação de suas obras por parte do espectador, pois entendemos que, paralelamente ao seu processo de trabalho, o artista também tem a intenção de criar possibilidades de leituras para o olhar do leitor-espectador de suas obras, talvez tendo em mente um apreciador-modelo, que seguiria as "pistas" deixadas pelo artista. De todo modo, existe a intenção de provocar, própria do trabalho artístico, e a de despertar o olhar e a interpretação do espectador. O artista como leitor das coisas do mundo seleciona, elege e estabelece relações entre essas coisas.

Com Haroldo de Campos aprendemos que o artista é também um transcriador, notadamente quando empresta trabalhos pré-existent. No caso em particular de Waltercio Caldas, este não somente se apropria de outra obra, mas a transcria, promove um estudo do artista e da obra que seleciona na intenção de um entendimento maior da ação do artista criador. Na relação entre imagens e coisas, entre arte e História da Arte, constrói seus "aparelhos" de arte como condutores da percepção e por consequência cria e transcria seus livros-obras que também são uma espécie de veículo condutor.

É fato que a arte dos anos 1970 foi marcada por um amplo repertório de experimentações, que tinham em comum o predomínio da valorização da ideia sobre o objeto artístico. Se, nas décadas anteriores, os artistas já vinham rompendo com os suportes tradicionais, essa década se reconhece pelas experiências artísticas com o corpo em performance e trabalhos produzidos com o auxílio de meios tecnológicos, como vídeo e computação. No Brasil, houve grande movimentação artística pautada pela experimentação e transbordamento das linguagens artísticas baseados na fotografia, em performances, no uso de fotocópias, off-sets, vídeos, filmes e livros de artistas. Diversos artistas brasileiros produziram livros-ob-



jeto, como Arthur Barrio, Lygia Clark, Antonio Dias, Waltercio Caldas, Mira Schendel, Alex Hamburguer, Delson Uchoa, Augusto de Campos, Julio Plaza, Renina Katz, Lygia Pape.

Dentro deste contexto a presença de Waltercio é bastante significativa pelo fato que, desde o início de sua carreira, paralelamente às suas esculturas, instalações e objetos, ele produz inúmeros cadernos e obras-livros. Sua produção é pautada pela investigação e exploração dos limites da forma-livro, inserindo questões do múltiplo e da circulação como objeto de troca. Cada livro é único é raro e o que se têm em comum é somente o fato de a narrativa escrita ser substituída por uma narrativa plástica, mesmo que partindo das leituras da história da arte.

O artista se apropria desses universos recriando, reinventando outras formas de leituras de pensamentos que se multiplicam de página a página. Especificamente em seu livro-obra Velázquez, transforma a história de uma pintura em outra pintura através dos programas de computação gráfica e pelos meios técnicos de reprodução. A correlação do livro de artista com a literatura ou com a escrita de forma geral se justifica por se tratar de códigos poéticos para apreciação e interação. Não se poderia deixar de observar, também, que tais trabalhos estavam eles também inseridos dentro de um contexto específico da História da Arte e da História da Arte Brasileira: de meados dos anos 1980 para os anos 1990 muitos discursos eram fortes dentro e fora do meio acadêmico. Se os anos 1960-70 tinham trazidos rompimentos com escolas e processos, os anos 1980-90 foram as décadas da discussão sobre o fim das coisas (da História, por exemplo, segundo famoso raciocínio de Francis Fukuyama, e aqui, nesta pesquisa é citada a obra de Hans Belting que questiona justamente o possível fim da arte). Em paralelo, os discursos sobre leitor, horizonte de expectativas, a semiótica pierceana, os limites da interpretação, e principalmente as características que fariam daquele momento um momento de pós-modernidade não podiam passar despercebidos do artista. Isso, de um modo ou de outro, aparece nos livros-objeto de Waltercio e em particular nesse Velázquez.

Mostramos, também, de modo não exaustivo, mas que permite futuras pesquisas, que a apropriação também é um deslocamento no espaço e no tempo. O objeto deslocado de seu lugar primitivo é e não é mais o objeto, pois que ganha uma nova significação. Analisar as razões dessa ressignificação é tarefa dos pesquisadores, dos críticos, dos curadores — por isso, espera-se que este trabalho contribua, mesmo que modestamente, para as discussões acadêmicas a este respeito.

Enfim, independentemente do tempo e do espaço que se ocupa nos limites da história, existe uma enorme quantidade de artistas que em algum momento de seu processo criativo tiveram seu olhar voltado para a história da arte e para os acontecimentos do cotidiano, permitindo-se transitar nestes universos, afim de reinventar, recriar, transcriar e apresentar possibilidades de significação.

# Referências Bibliográficas

- ARCHER, M. Arte Contemporânea: uma história concisa. 2ª ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2012. - (Coleção Mundo da Arte).
- BARTHES, R. A Morte do Autor. In Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BELTING, Hans. O fim da História da Arte — revisão dez anos depois. Tradução de Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Coleção Portátil 9, p. 203.
- BENJAMIN, W. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras Escolhidas, vol. 5ª edição, São Paulo: Brasiliense. 1993.
- BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção — como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

- CALDAS, Waltercio. Velásquez. São Paulo: Editora Anônima, 1996. 144p. il. (67 color.).
- \_\_\_\_\_. Manual da Ciência Popular. Texto Paulo Venâncio Filho: prefácio e comentário do artista. 2.ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. Transcrição: organizador: Tapia, Marcelo. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHIARELLI, T. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos editorial, 1999.
- CHIPP, Herchel B. São Paulo: 1999, Martins Fontes.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora; Edusp, 2006.
- EVANS, David (Org.) Appropriation. Cambridge: MIT Press, 2009. [Coleção Documentos of Contemporary Art].
- FOSTER, H. Contra o Pluralismo. In Recodificação. Arte, Espetáculo, Poética Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, M. O que é um Autor? In Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). RJ, Forense Universitária, 2001.
- \_\_\_\_\_. As Palavras e as Coisas. In Filosofia. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- LAMBERT, Rosemary. Introdução a História da arte da Universidade de Cambridge: A Arte do Século XX. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007. p. 17.
- OS GRANDES ARTISTAS, Velásquez (Barroco e Rococó). São Paulo: 2ª ed., Nova Cultural. 1991.
- WOOD, Paul. Modernismo em Disputa, Arte Desde os Anos 40. São Paulo: Editora Cosac

Naify, 1998.

## Catálogos

CALDAS, Waltércio. Livros. 96p. (Catálogo de exposição com textos de Sônia Salzstein —“Superfícies Rolantes”; Adolfo Montejo Nafas e Marcelo Araujo) Rio de Janeiro: Editado por Gabinete de Arte, 2002.

\_\_\_\_\_. Salas e Abismos, Catálogo da exposição: Salas e Abismos, Museu do Vale. Editora Cosac Naify, 2009.

DUARTE, Paulo Sergio. Waltercio Caldas. São Paulo, Editora Cosac Naify Edições Ltda, 2001. 304p. il. (180 color.)

## Internet – Websites

CALDAS, Waltercio. Entrevista In<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150202.htm>>, Último acesso em 25 de outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. O artista como autor/editor no MAC. Texto de abertura. In: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/o-artista-como-autor-editor-no-mac/>> Último acesso em 26 de outubro de 2016.

CANONGIA, Ligia. Estados de Imagem: 1/05/2001. In<[http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=13](http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=13)>, último acesso em 26 de outubro de 2016.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: < [www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/45/46](http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/45/46) > Último acesso em 26 de outubro de 2016.

DUARTE, Paulo Sergio. In Ateliê transparente: Waltercio Caldas. In: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/atelie-transparente/>> Último acesso em 26 de outubro de 2016.

ITAÚ CULTURAL. Apropriação. In: ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais: São Paulo: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao> 23/11/2014.

LEVINE, Sherrie. Journal of Contemporary Art, vol. 6. n.2, 1993. Disponível em <<http://>

[www.jca-online.com/sherrielevine.html](http://www.jca-online.com/sherrielevine.html) > Último acesso em 27 de outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/sherrie-levine> > Último acesso agosto de 2016.

NAVAS, Adolpho Montejo. Waltercio Caldas. In: <[http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=11](http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=11)> Último acesso em 26 de outubro de 2016.

SALZTEIN, Sonia. Livros, superfícies rolantes. In: <[http://www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt\\_sonia.pdf](http://www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_sonia.pdf)> Último acesso em 26 de outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. Trechos da Entrevista Citada: Command CV: A legend by default - appropriation of images – Interview. *Afterimage*, Jan-Feb, 2002. Disponível em [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_4\\_29/ai\\_82626346](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_29/ai_82626346). Acesso em 27 de outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. Interview with Sherrie Levine. *Journal of Contemporary Art*, Vol. 6, No. 2, 1993. Disponível em <http://www.jca-online.com/sherrielevine.html> Acesso em 27 de outubro de 2007.

## Teses

CONRADO, Marcelo. *A arte nas armadilhas dos direitos autorais*. Edusp, 2017. No prelo.