

O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DE IMAGENS EM “LINDONÉIA - A GIOCONDA DO SUBÚRBIO” DE RUBENS GERCHMAN

Vitor Marcelino da Silva¹

A prática da apropriação de imagens é algo bastante recorrente na produção artística atual, mas ainda carece de uma análise mais pontual. Pouco foi escrito, especialmente no Brasil, e muitas contribuições teóricas lidaram tangencialmente com o tema. Majoritariamente, esses escassos estudos trouxeram a noção de que a apropriação de imagens é uma prática essencialmente de âmbito cultural que se reflete na produção artística, afinal de contas considerável parte dos artistas que se apropriam e se apropriaram de imagens produzem seus trabalhos a partir da forte influência que a televisão, o cinema e a publicidade, por exemplo, exerceram e exercem sobre suas vidas. Vejamos como exemplo desses estudos a seguinte declaração do crítico norte-americano Douglas Crimp:

Apropriação, pastiche, citação – esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos de nossa cultura, dos produtos mais unicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas; das obras mais claramente retrógradadas [...] às práticas aparentemente mais progressistas. (CRIMP, 2005: 115)

Crimp é um nome indispensável para qualquer estudo sobre a apropriação na arte contemporânea devido a sua prática curatorial e crítica que, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, revelou importantes nomes da chamada *Appropriation Art* como Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince. O autor vê a prática da apropriação como essencialmente pós-moderna, pois não lida com o ideal de novidade típica da produção modernista. Entretanto, os estudos de Douglas Crimp não devem ser entendidos como base para o estudo da apropriação. Para isso, devemos nos voltar a dois teóricos conhecidos: Roland Barthes com suas teorias do mito (1980) e da morte do autor (1988: 49-53) e Walter Benjamin (1994: 165-196) com sua teoria do fim da aura na obra de arte.

Como já foi dito, a apropriação de imagens não se iniciou nessa produção dos anos 1970 e 1980 que Crimp apadrinou. Podemos observar alguns pontos culminantes dessa prática que vem ocorrendo há um período de tempo considerável, no qual podemos destacar claramente as proposi-

¹ Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia.

ções dadaísta, *pop* e novo realista. Mas o que essa pesquisa propõe de fato é analisar pontualmente a produção artística da conturbada década de 1960 no Brasil que já mostrava fortes elementos de tal prática que serão vistos posteriormente².

A produção artística brasileira dos anos 1960 foi muito efervescente e gerou um interessante debate por meio não só das obras como também pela extensa produção teórica dos artistas e críticos. Vejamos uma exemplar declaração do artista Sérgio Ferro, apresentada originalmente no seminário Propostas 65 no ano de 1965, que sintetiza importantes questões:

Os problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a ‘má-fé’, a hipocrisia social, a angústia generalizada etc. Política, relações econômicas e suas ressonâncias internacionais, ideologias são decompostas, expostas em suas duvidades, seu vazio, sua crueldade. As respostas oscilam entre a desesperança niilista, as utopias e o engajamento crítico. A nova pintura arma-se com todos os instrumentos disponíveis. Recorre para responder às suas necessidades, a quaisquer veículos úteis: ao academismo, a maneirismos de mil espécies, a artifícios mais ou menos elaborados; importa, empresta, rouba e cria seu vocabulário com a liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua. [...] Inexiste a preocupação (mau-acabamento) com a unidade, a correção, a elegância de linguagem: para dizer o novo, com a crueza necessária, há que esquecer as boas maneiras e as limitações gramaticais. (FERRO, 1979: 26)

O país passava por um crítico período político que inevitavelmente se refletiu na produção artística. O termo “nova pintura”, utilizado por Ferro, transmite a ideia de renovação e reexame que os jovens artistas almejavam, uma renovação que tem em sua base importações, empréstimos, roubos e criações.

A movimentação e subversão de valores que esta década produziu fez com que os próprios artistas e críticos dos anos 1960, denominassem esse período da história da arte no Brasil como “vanguarda brasileira”. Ao buscar uma conceitualização do termo, os críticos Ferreira Gullar (1978), Frederico Moraes (1978) e os artistas Pedro Escosteguy (1978) e Hélio Oiticica (1978), perceberam importantes características como a busca de uma linguagem nova, a participação ativa do espectador, um engajamento político nas obras com preocupações de ordem coletiva e a retomada do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade (1995). Entendendo política como

2 Essa pesquisa resultou na dissertação de mestrado “Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática de apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil” defendida por mim e sob orientação do prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

“[...] habilidade no relacionar-se com os outros tendo em vista a obtenção de resultados desejados” (HOUAISS, 2007), percebe-se de modo geral, que a figura do outro era essencial para a elaboração de uma teoria da vanguarda brasileira. Uma alteridade que se manifesta tanto no papel do espectador participante como no papel daquele que foi deglutido simbolicamente no retorno a antropofagia. Um outro geral e complexo que orbita a obra do artista e que se configura tanto como espectador, linguagem ou até como outro artista.

Outra importante questão percebida nesse período foi a aproximação da arte com a cultura de massa que crescia, por sua vez, no mesmo passo que os grandes centros urbanos do país. Aqui destaco as reflexões de Mário Pedrosa. O crítico cunha prematuramente o conceito de “arte pós-moderna” (PEDROSA, 1975: 87-92) para se referir à produção artística na qual a tecnologia e a cultura de massa passam a ter efetiva participação formadora para a criação de um novo estado da arte. A forte relação que foi se criando entre arte e cultura de massa, fez com que, segundo Pedrosa, nascesse uma dominação visual sobre a cultura em detrimento a questões de ordem verbal. Vejamos o lamento do crítico sobre essa situação:

A substituição do verbal pelo visual apresenta-se como uma derrota do saber em face das conseqüências da participação do real. Faltam-lhe todos os meios culturais de que dispunha outrora. No mundo dos artistas existe por isso mesmo o desconforto. [...] Esta – [a representação] do mundo – já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas de comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles. (PEDROSA, 1975: 151)

É, portanto na percepção dessa dominação visual que os artistas brasileiros começam a voltar o seu olhar para o tipo de imagem que vem sendo produzida com o intuito de subvertê-la. Essa subversão não se deu apenas na apropriação dessas imagens, mas também e principalmente pela apropriação de processos semelhantes à própria produção industrial para a construção de obras que passam a questionar tradicionais valores da arte assim como essa própria dominação. Importante ressaltar que o contexto político-militar do país também influenciou de maneira maciça nessa relação, pois mesmo censurados, os meios de comunicação refletem o estado de repressão que nosso país passava.

Tendo todos esses apontamentos como norte, não é de se espantar o porquê de artistas da segunda metade da década de 1960 utilizarem frequentemente o recurso da apropriação em suas obras.

Dentro desse complexo momento da história da arte no Brasil, proponho a análise da obra “Lindonéia – a Gioconda do subúrbio” produzida no ano de 1966 pelo artista brasileiro Rubens Gerchman para que se compreenda pontualmente essas questões.

À primeira vista, “Lindonéia” apropria-se diretamente de um retrato de uma desconhecida retirado dos jornais, mas não é exatamente isso o que ocorre. O rosto da personagem é “criado” pelo artista que se apropria não de uma imagem em si, mas da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões referentes à linguagem e à estrutura da imagem impressa e reproduzida (inclusive sua baixa qualidade técnica) se tornam importantes características da obra. O espelho de aspecto *kitsch* denuncia sua origem de uma classe social mais baixa e os dizeres anunciam o fim precoce e trágico de sua vida. Podemos perceber uma “objetualidade” na obra não apenas pela moldura utilizada, como também na própria imagem de Lindonéia³, que para o historiador Paulo Sérgio Duarte não é um retrato, mas sim um fragmento de uma nova paisagem que começava a se formar e que já não era mais contemplada na natureza, mas nas primeiras páginas dos jornais (DUARTE, 1998: 42).

Na obra, percebemos também determinada solidão da personagem. Uma solidão vista tanto na figura representada, como na construção da obra que se assemelha de determinado modo, a uma espécie de bibelô de uma personagem já morta, extremamente semelhante às lápides de papel publicadas nos jornais. A pose da personagem é a mesma pose padrão do retrato para carteiras de identidade que neutraliza o retratado, destacando assim o anonimato de Lindonéia que passa a ser confundida com qualquer outra pessoa. Não devemos também desconsiderar a ironia provocativo de Gerchman na obra, ao relacionar sua desconhecida Lindonéia com a aurática Gioconda de Leonardo da Vinci.

Essa imagética da obra e os jargões jornalísticos utilizados fazem com que Gerchman transmita narrativamente um sentimento coletivo através de fatos particulares usando a apropriação da linguagem do jornal como meio para tal. Nesse sentido, o pensamento do filósofo canadense Marshall McLuhan pode ser então perfeitamente relacionado à Lindonéia, uma vez que o ele considerava de suma importância a ligação da comunidade com o jornal:

3 “Lindonéia”, entre aspas, refere-se à obra e Lindonéia, sem aspas, refere-se à personagem Lindonéia.

O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. Ele pode dar uma “coloração” aos acontecimentos, utilizando-os ou deixando de utilizá-los. Mas é a exposição comunitária diária de múltiplos itens em justaposição que confere ao jornal a sua complexa dimensão de interesse humano. (MCLUHAN, 1964: 231)

Se a página de um livro, para McLuhan, apresenta a história interior das aventuras mentais do autor, a página do jornal apresenta a história interna da comunidade em ação e interação, sendo, portanto uma espécie de seu retrato. Deste modo, a imprensa é vista como inseparável ao processo democrático, mas que vem caminhando para um triste processo de manipulação.

Na obra, também percebemos o destaque da figura do outro, uma vez que Gerchman não pertencia à mesma classe social de Lindonéia. Tal destaque acaba criando relações inevitavelmente políticas que são esclarecidas pelo historiador Hal Foster ao analisar a produção dos apropriacionistas dos anos 1980 e que podemos aproximar à nossa Gioconda.

Segundo o historiador, o homem burguês sempre diminuiu a figura do outro, a do não burguês. Assim a apropriação é vista como uma operação-chave para que a recuperação do outro ocorra. “A apropriação é muito eficaz porque procede por abstração mediante a qual o conteúdo específico ou o significado de um grupo social é transferido para uma forma cultural genérica ou para o estilo de um outro.” (FOSTER, 1996: 221) Ainda segundo Foster, a mídia se apropria dos significados coletivos para transmiti-los como significantes “populares”, transformando “[...] os signos específicos de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que *nos fala*.” (Ibid, loc. cit.) Portanto, uma prática de resistência a essa normalização dos discursos seria se apropriar dessa apropriação que a mídia faz, que é justamente o que Gerchman propõe em “Lindonéia”, apropriar-se da apropriação que a mídia faz da imagem da população.

Uma prática que Foster defende para lidar com essas questões é aquela na qual o autor denomina de “subcultural” que se situa entre a complacência que a mídia almeja e a anarquia da contracultura, pois se procura mais recodificar os signos culturais do que propor um programa revolucionário próprio. O subcultural joga com o código para contestá-lo ou confundi-lo e expressa sintomaticamente seus limites. A contestação subcultural persiste como uma perturbação, como uma dúvida. Toda essa desconstrução do código que as práticas subculturais apontam pode também ser claramente percebida nas obras de Gerchman e em especial em “Lindonéia”, uma vez

que o artista utiliza o código da linguagem jornalística para ruir sua posição dominadora e transformadora da sociedade brasileira, através da frágil figura de uma das personagens da qual a mídia utiliza tanto como protagonista ou como leitora: o cidadão “comum”.

Outra maneira de aproximação à figura do cidadão “comum”, em “Lindonéia”, é dada pelo aspecto *kitsch* da obra que fortalece seu caráter apropriacionista. Segundo o filósofo italiano Umberto Eco, o *kitsch* tem uma relação direta com a vanguarda histórica europeia, uma vez que os artistas vanguardistas se opuseram a “comestibilidade sem fadiga” que segundo o filósofo era almejada pelos artistas *kitsch* do início do século XX. Para Eco, esses artistas pretendiam apenas simular facilmente determinados efeitos em suas obras, e dentro dessa simulação, a estética *kitsch* passa a se apropriar de alguns elementos da vanguarda. Dessa maneira, Eco coloca a apropriação como cerne de tal estética, uma vez que *kitsch* “[...] é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências, e vende-se como arte, sem reservas.” (ECO, 2004: 112.)

Assim o *kitsch* aparece em “Lindonéia” não apenas na apropriação da moldura de vidro, mas também na apropriação da linguagem do jornal impresso. Claro que Gerchman não almeja simular efeitos superficialmente, muito menos pavonear sua obra, mas sim apropriar-se daquilo que já estava “pavoneado” refletindo por sua vez a melancolia, a solidão e o luto da população brasileira. Sem querer definir *kitsch* como algo inferior à condição da arte, Gerchman traz para sua produção a estética declaradamente popular desse tipo de objeto e linguagem de massa. É, portanto um processo contrário àquele que Eco percebe inicialmente na gênese no *kitsch*, pois agora são os artistas da vanguarda que se apropriam dos elementos *kitsch*. Importante ressaltar que tal reversão não fugiu aos olhos de Eco quando analisa a *pop art*. Devemos lembrar também que “Lindonéia” mantém grandes semelhanças com a *pop art*, mas mantém inúmeros distanciamentos que a colocam como obra autônoma e que produz inúmeras discussões imprescindíveis.

O que pudemos perceber de maneira geral em “Lindonéia”, é o abandono de questões tradicionais da arte como autoria, originalidade e unidade. Ao negar essas tradições, Gerchman mostra um desligamento completo da tradição modernista e embarca na produção contemporânea, ou se preferirem, pós-moderna da arte.

Vimos que “Lindonéia” apropria-se de linguagens e de métodos extra-artísticos que ao serem desconstruídos pelo artista contribuem para a construção de um “novo vocabulário” baseado

no reexame de elementos já existentes. “Lindonéia” não tem uma apropriação direta de uma imagem do jornal, mas sim da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões estruturais da imagem impressa e reproduzida se tornam importantes características da obra. A apropriação de procedimentos alienígenas às técnicas tradicionais da arte trouxe à obra importantes questionamentos sobre a própria imagem apropriada e sua respectiva linguagem, bem como sobre o papel de ambas na sociedade atual. Constatamos que uma postura crítica do artista foi uma importante questão para que a prática da apropriação de imagens ocorresse, causada também pelo contexto político da época.

Devemos entender “Lindonéia” como obra exemplar de todo esse complexo processo que envolve a prática da apropriação de imagens e não como uma obra inaugural dessa prática no Brasil, uma vez que muitas outras obras de vários artistas certamente trarão questões tão concretas como as percebidas. Mas o que não podemos negar é que essas obras são reflexo de uma época extremamente produtiva que, claramente, inaugurou um novo momento para a arte no Brasil e que incisivamente se reverbera na produção mais atual.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49-53.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 69-128.
- ECOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.59-60.
- FERRO, Sérgio. Vale-tudo. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 26-28, mai./ago. 1979.

FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0a**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.65-68.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.69-70.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

SILVA, Vitor Marcelino da. **Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

IMAGENS



1966. Rubens Gerchman. Lindoneia – a Gioconda do subúrbio. Vidro, colagem e metal sobre madeira. 60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Crédito: Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.