

## O CAMELÓDROMO E O ARTISTA: A APROPRIAÇÃO NAS OBRAS DE NELSON LEIRNER E MAREPE

Mateus Albach Margraf<sup>1</sup>  
Renato Torres<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo discutir o conceito de apropriação em Artes Visuais, em especial nas obras de Nelson Leirner e Marepe. Essa pesquisa de caráter exploratório e abordagem qualitativa analisa como objetos banais, normalmente presentes em lojas populares e camelôs, ganham novos significados ao serem deslocados para espaços de discussão sobre Arte. Nesse intuito, recorreremos principalmente aos teóricos Bourriaud (2009) e Chiarelli (2001), para discutir derivações da apropriação nos vieses da pós-produção e do citacionismo. Em tal contexto, é notório que tanto o mercado popular quanto o mercado de Arte se tornaram referências para as práticas artísticas contemporâneas, sobretudo após a *Pop Art*, seja pela forma de crítica ao capitalismo ou pelo deslumbramento com as trocas culturais e sociais. Nesse sentido, a apropriação enquanto operação artística propõe a passagem da manipulação de matéria prima na construção de imagens, para a manipulação de sentidos produzidos pelo agrupamento de objetos prontos e pelos contextos em que eles são apresentados.

**Palavras-chave:** Artes Visuais; Arte Contemporânea; Apropriação; Pós-produção; Citacionismo.

## STREET TRADING AND THE ARTIST: APPROPRIATION IN THE WORKS OF NELSON LEIRNER AND MAREPE

**Abstract:** This article discusses the concept of appropriation in Visual Arts, particularly in the works of Nelson Leirner and Marepe. This exploratory research and qualitative approach analyzes how meaningless objects, normally available in popular stores and street vendors, take on new meanings when they are moved to places where Art is discussed. To do so, we used mainly the theorists Bourriaud (2009) and Chiarelli (2001), to discuss the derivations of appropriation in the post-production and citationism. It is well-known that both the popular market and the Art market have become references to contemporary artistic practices, especially after Pop Art, either due to the form of criticism of capitalism or the dazzle with cultural and social exchanges. In this sense, appropriation as an artistic operation proposes the change from the manipulation of raw materials in the construction of images to the manipulation of meanings produced by the grouping of ready-made and the context in which they are presented.

**Keywords:** Visual Arts; Contemporary Art; Appropriation; Post-production; Citationism.

1 Acadêmico do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: mateusmargraf@gmail.com.

2 Doutor em Educação pela UFPR. Mestre em Educação pela UTP. Possui Licenciatura em Desenho e Bacharelado em Gravura pela EMBAP. Professor do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). É membro do Grupo de Pesquisa História Intelectual e Educação (GPHIE) e membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Sociedade Brasileira de História da Educação (SBHE). E-mail: torresrenato@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho é resultado da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “*A apropriação como conceito na produção de Artes Visuais*”, realizada entre 2019 e 2020, a qual buscou compreender o fenômeno da apropriação na produção de artistas contemporâneos brasileiros, resultando no encontro com a obra de Nelson Leiner e Marepe.

Enquanto conceito, a “apropriação”, por apresentar um caráter polissêmico, precisa ser analisada de acordo com o contexto em que está sendo utilizada. Se na educação ela é usada para tratar de aprendizagens, como por exemplo, quando alguém se apropria de determinado conhecimento, já nas Artes Visuais ela pode estar ligada à utilização de objetos prontos em composições artísticas. Contudo, mesmo nessa área do conhecimento, o termo pode ser usado com diferentes sentidos. Diante disso, esse artigo tem por objetivo discutir como o conceito de apropriação pode ser usado como chave de leitura para compreender as obras de Nelson Leiner e Marepe.

Dessa forma, a presente pesquisa configura-se como um estudo de caso de caráter exploratório e abordagem qualitativa. Vale lembrar que, para Yin (2001), o estudo de caso trata de uma investigação empírica que busca analisar algum fenômeno contemporâneo, no qual o evento e o contexto não tenham suas fronteiras bem delimitadas, sendo utilizado diversas fontes que comprovem sua evidência. No que diz respeito às pesquisas exploratórias, segundo Gil (1999, p. 27), elas “têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”.

Em relação aos meios de investigação, utilizou-se o método de revisão bibliográfica a fim de construir referencial teórico para o assunto. Para tanto, os dados foram coletados em artigos científicos, dissertações e teses, livros, revistas e sites que tratam acerca da temática em questão. Durante a realização da coleta e análise dos dados, observou-se a relação da produção dos artistas contemporâneos aqui mencionados com o mercado e espaços de compra e venda de produtos, justificando a escolha destes e o recorte do presente artigo.

Inclusive, após as pesquisas realizadas, foi possível constatar que a *apropriação* vem se tornando assunto recorrente nas discussões do meio artístico, tornando-se um campo de investigação vasto para a pesquisa em Artes. Nos bancos de teses e dissertações da Eca-USP e UNICAMP, por exemplo, foram encontrados nove trabalhos a partir de 2015, demonstrando a presença dessa temática em praticamente todos os anos desse recorte temporal.

Somado a isso, considerando as constantes contribuições da arte contemporânea, procuramos elencar momentos em que o conceito de *apropriação* conquistou certo destaque. Os contornos dessas operações artísticas se aliam a outros questionamentos como o hibridismo técnico, o diálogo com a própria história da Arte e as provocações direcionadas ao mercado da Arte. Tais proposições mantêm raízes nas vanguardas artísticas do século XX.

Além do recorte sobre o fenômeno da *apropriação*, buscou-se discutir a relação do artista com o comércio de rua e com as feiras de usados, uma vez que esses locais passam a se constituir como fonte de inspiração e de matéria-prima para a produção de diversos artistas a partir do século XX.

## O PRODUTOR COMO AQUELE QUE ESCOLHE: ASPECTOS DA APROPRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS

O termo “*apropriação*” significa ato ou efeito de tornar próprio, adequado, apropriar-se, ou ocupação de algo sem dono ou abandonado. Contudo, quando se busca estudar este fenômeno dentro da História da Arte, referente a produção de obras, são encontradas várias nomenclaturas diferentes.

Por exemplo, o termo “*pós-produção*” é utilizado por Nicolas Bourriaud (2009) para discutir como um conjunto de artistas contemporâneas produzem suas obras a partir de imagens já existentes, sejam da mídia, do cinema, da literatura e de tudo que o mundo possa proporcionar. Esse termo técnico, é emprestado da produção audiovisual (TV, cinema, vídeo) e representa inicialmente o tratamento dado ao material registrado com a incorporação de áudios, legendas, efeitos e outras fontes visuais ou sonoras. Nesse sentido, a *pós-produção* se caracteriza pela relação que tem com a área de serviços e da

reciclagem, indo em direção oposta ao processo de produção a partir da matéria-prima. Nesse sentido, é possível estabelecer um comparativo entre esse termo com o trabalho do Dj, no cenário musical, isso porque, na pós-produção, a apropriação acontece por meio do retrabalho sobre imagens ou objetos prontos.

Esse fenômeno tem suas raízes históricas nos movimentos das vanguardas artísticas, que buscavam romper com o conceito de Arte vigente na Europa, ampliando ou discutindo questões estéticas da época, como o Cubismo Sintético, e as *assemblages* Surrealistas e Dadaístas.

No Cubismo Sintético, em 1911, por exemplo, em resposta a total fragmentação da forma e da destruição de sua estrutura, os artistas buscaram torná-las reconhecíveis novamente. De acordo com De Micheli (1991, p. 189), os artistas participantes do cubismo sintético “queriam estabelecer um confronto direto entre a consistência objetiva do quadro pintado e a instantaneidade de um objeto qualquer – em suma, a pintura deveria demonstrar ser uma realidade tão verdadeira quanto o próprio objeto”.

Diante disso, por volta de 1911, durante a fase final do Cubismo Analítico, Braque e Picasso desenvolvem a técnica denominada colagem, em que se implica elementos até então incomuns na produção pictórica, ampliando dessa forma a noção de pintura. Textos, papel-jornal, areia, madeira, metal, ou mesmo objetos inteiros são incorporados as obras, rompendo com o viés ótico e adotando o viés tátil, através do hibridismo em relação à técnica (MARTINS, 2007).

Na obra Pablo Picasso (figura 1), um dos principais nomes do movimento Cubista, o artista utilizou além do carvão e do guache, recortes de jornais da época que tratavam de conflitos nos Bálcãs para criar uma colagem que remete a uma natureza morta com a figura de um copo, sua sombra e uma garrafa do famoso aperitivo Suze.

Figura 1 - Pablo Picasso. “Copo e garrafa de Suze” (1912)



Fonte: <https://www.germinaliteratura.com.br>

Nesse trabalho, Picasso brinca com as texturas e com a profundidade que os materiais e os recortes de jornais apropriados lhe permitem (BAHIA, 2010).

O fenômeno da apropriação fica mais evidente com o surgimento dos *ready-mades*, de Marcel Duchamp, como é o caso da obra intitulada “A Fonte”, de 1917 (figura 2).

Figura 2 - Marcel Duchamp. A Fonte (1917)



Fonte: [historiadasartes.com](http://historiadasartes.com)

Nesse trabalho, Duchamp se apropria de um mictório comprado em uma loja de encanamentos, retirando-o de seu contexto e ressignificando seu conceito, assinando com o pseudônimo “R. Mutt”. Com isso, o artista coloca como alvo central da discussão artística



o seguinte questionamento: a obra de Arte está no ato de criação, ou seja, no fazer artístico, no objeto ou no significado que damos a ele? Para a pesquisadora Simone Landal (2018, p. 51):

Um *ready-made* é constituído pela articulação de um objeto, mais ou menos manipulado, com um título. É na rede de relações que pode ser estabelecida entre essas instâncias de linguagem que nascem sentidos possíveis para o trabalho.

Segundo depoimento do próprio Marcel Duchamp, “*ready-made* são objetos apreendidos como são e usados diversamente de seus sentidos ou [função cotidiana] [...] ou ligeiramente transformados para alterar seus significados originais” (DUCHAMP, 1915, *apud* RIZOLLI, 2007, p. 918). Nesse tipo de operação artística, a pergunta a ser respondida deixa de ser: “o que fazer de novidade?” para se tornar “o que fazer com isso?” uma vez que se valem do uso dos objetos em atos de micropirataria<sup>3</sup> para compor o resultado final do trabalho artístico (BOURRIAUD, 2009).

Corrêa e Silva (2013) defendem que as únicas ações ou gestos de Duchamp na execução de seu *ready-made*, “[...] foram escolher o objeto, assinar sobre ele e posicioná-lo sobre uma base, tal como uma escultura. É, na verdade, um gesto antiartístico que rompe com a ideia do artista criador e gênio que possui técnica e domínio no gesto da mão” (CORRÊA; SILVA, 2013, p. 20).

Todavia, essa ação só ocorreu diante de diversos fatores históricos que desde o século XIX, modificaram a relação com a imagem e com a obra de Arte, entre eles, Corrêa e Silva (2013) destacam “a industrialização de objetos manufaturados, o desenvolvimento da imprensa e da edição, a produção de massa, a invenção da fotografia e da reprodução em cores” (CORRÊA; SILVA, 2013, p. 20).

É importante notar que, em meio às mudanças ocorridas na sociedade e às proposições das vanguardas artísticas, a Arte no século XX apresentava de forma tardia reflexos da Revolução Industrial. Marcel Duchamp, ao se utilizar de objetos fabricados

3 Segundo o pensamento de Nicolas Bourriaud (2009), o termo “micropirataria” refere-se ao uso de um objeto comum para produção artística, uma vez que ao utilizar um produto, podemos por muitas vezes trair seu conceito original.

em série para a composição de seus *ready-mades*, igualava-se a um comerciante, sendo que sua principal ação artística era a transferência dos objetos de um contexto para outro (BOURRIAUD, 2009).

Quando este contexto contemplava o museu ou a galeria, sobretudo em lugares institucionalizados, Duchamp provocava certa indignação tanto na crítica como no público, por questionar o próprio sentido da Arte. A partir deste deslocamento, o artista passa a inscrever-se no universo de trocas do sistema capitalista de produção, ao mesmo tempo em que modifica o conceito do objeto, dando-o novos significados.

O desenvolvimento do trabalho de Duchamp é, inclusive, apoiado no pensamento de Karl Marx em “Introdução à crítica da economia política”, que defendia a ideia de que o consumo é conseqüentemente produção. Os *ready-mades* são, portanto, ao mesmo tempo o motor e o motivo de sua criação, pois é no consumo ou na escolha de determinado objeto que está a criação/produção da obra de Arte (BOURRIAUD, 2009). Dessa maneira, o consumo deixa de ser considerado uma ação passiva, uma vez que “usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Já no Surrealismo, em um contexto de pós Primeira Guerra Mundial, onde o caos se sobrepunha à tentativa dos países envolvidos se reerguerem, elementos como a psicanálise freudiana, o mundo onírico, a fantasia e o acaso proporcionaram novas formas de expressão que se valiam da apropriação por meio da produção de *assemblages* e de *objet trouvé*.

De acordo com Corrêa e Silva (2013), o termo *objet trouvé* designa a operação realizada pelos artistas surrealistas ao transformar objetos achados ao acaso, através de pouca ou nenhuma alteração em objetos estéticos, tal qual uma obra de Arte, causando ao observador inquietação e estranhamento (figura 3).

Figura 3 - Meret Oppenheim. “Xícara revestida em pele” (1936)



Fonte: [https://www.hypeness.com.br/2020/04/mais-uma-mulher-que-  
assim-como-dali-deveria-ter-sido-um-icone-do-surrealismo/](https://www.hypeness.com.br/2020/04/mais-uma-mulher-que-assim-como-dali-deveria-ter-sido-um-icone-do-surrealismo/)

A *assemblage*, termo de origem francesa que significa “montagem”, confundia novamente os limites entre pintura e escultura, ao transpor para o espaço da tela diversos objetos e materiais como tecido, papel, corda, madeira, entre outros. Dando origem a uma “estética da acumulação”, na qual a aglomeração dos materiais, sem perder suas características originais, extrapolavam os limites físicos do suporte (PÁDUA, 2020, p.16)

A utilização de objetos volta a ganhar mais adeptos a partir dos anos 50, com a vertente do Neo-Dada, que surge com os artistas Jasper Johns e Robert Rauschenberg, nos Estados Unidos (CORRÊA; SILVA, 2013).

A partir daí, a discussão sobre consumo, produção e mercado avança, tendo seus reflexos no início da *Pop Art*, sobretudo na obra de Andy Warhol (1928-1987). Ao optar pelos meios de publicidade mercantil, sua obra se tornou tão pública que ele chegou a ser considerado uma celebridade. Com um olhar comparado a uma “máquina de consumo”, Warhol se inscreveu no mercado de Arte e no sistema publicitário voltado ao circuito oficial



artístico, explorando em suas séries repetições saturadas de produtos banais, imagens de atores, objetos do cotidiano e *slogans*, chegando até a criar uma empresa de arte, a *Factory*<sup>4</sup> (CAUQUELIN, 2005).

Em seu processo de criação, Warhol utilizava os meios comerciais de produção de imagem e as técnicas artísticas tradicionais, como a serigrafia, o vídeo, a fotografia, a pintura, a escultura, entre outras. Ao se situar neste sistema mercantil da contemporaneidade, Andy Warhol exhibe com todo o fascínio e clareza o mundo publicitário, da fama e do consumo. Esse mesmo olhar que ao transparecer e expor o sistema, critica-o através da ironia.

Nesse sentido, é possível notar que o Mercado, não somente o artístico, foi e ainda é o foco da discussão de muitos artistas e, por consequência, de teóricos da Arte na contemporaneidade, seja como forma de crítica ao capitalismo e seus efeitos sociais, ou pelo fascínio pelas trocas culturais que permitidas por ele.

Figura 4 - Andy Warhol. “Campbell’s Soup Cans” (1962)



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79809>

Em *Campbell’s Soup Cans* (figura 4), de 1962, Warhol apropria-se da imagem da embalagem das sopas Campbell’s, produto muito consumido na época e, através da repetição desta imagem, cria uma composição muito semelhante a que encontramos nas prateleiras dos supermercados.

4 *Factory* foi o nome dado por Andy Warhol para seu ateliê, localizado em um *loft* na *East Forty-seventh Street* em Nova York, nos anos 1962. A ideia era que seu ateliê fosse relacionado a uma fábrica ou indústria, onde Warhol trabalhava com produtos e imagens da sociedade de consumo.

Diante disso, há uma clara mudança em diversas produções artísticas no século XX, mais precisamente, na passagem dos anos 80, marcado pelas vitrines de lojas e das prateleiras organizadas, para os anos 90, que como Bourriaud (2009) explica: “o modelo visual dominante parece ser a feira ao ar livre, o bazar, o mercado aberto, reunião efêmera e nômade de materiais precários e produtos de diversas proveniências” (BOURRIAUD, 2009, p. 26).

Em paralelo, acontecia a revolução tecnológica, principalmente com a constituição e popularização da internet, permitindo o avanço da informação de forma global e em tempo real (ANJOS, 2005). Com o avanço tecnológico desse período, modificam-se não somente a forma e a velocidade de comunicação, como também o consumo. A polarização gerada pela internet, possibilitou a criação de mercados *on-line* e a venda de todo e qualquer objeto por meio virtual, alterando a relação com o mercado enquanto espaço físico de comércio.

A ocorrência dessas mudanças a partir da segunda metade do século XX, contribuiu para a compreensão do contexto em que Tadeu Chiarelli (2001) desenvolveu o conceito de “citacionismo”. Como fruto dos meios de comunicação em massa, Chiarelli refere-se ao uso, reuso ou a referência a imagens de obras produzidas durante a história da humanidade, na produção artística contemporânea. Diferente do modernismo, que buscava a nova Arte ou a Arte original, o citacionismo exemplifica o caráter retrospectivo do processo criativo contemporâneo, pois o valor da obra de Arte está,

na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes), todos eles recolhidos naquele universo de imagens já referidos (CHIARELLI, 2001, p. 257).

No Brasil, foi a partir da década de 1960 que o uso de imagens *ready-made*, como chamou Chiarelli (2001), apareceu em produções artísticas. Todavia, nos anos 80 que essa tendência ganha novos adeptos. De acordo com o estudioso,

se logicamente o uso de imagens *ready-made* não é a única tendência significativa entre os artistas jovens – em São Paulo é perceptível a força de alguns artistas ligados às correntes auto-referentes da arte, como Mônica Nador, Jac Leiner e, agora, Nuno Ramos –, parece, no entanto, ser a mais característica da década de 1980, abrangendo inclusive não apenas os artistas já citados, mas outros também que se voltam para o uso de um repertório comum, entrelaçando nessa experiência extratos vivenciais bastante particulares. Entre eles poderiam ser citados Ester Grisum, Edith Derdyk, Alex Fleming e Florian Raiss (CHIARELLI, 2001, p. 267).

Avançando um pouco no tempo, mais precisamente nos anos 90, encontram-se artistas que se sentem atraídos por mercados populares. O comércio e as feiras de usados passam a se constituir como um acervo de produtos que permitem, além do encontro de matéria prima para novas produções, uma contribuição coletiva por ainda concentrar as relações humanas em um espaço físico que tenderia a desaparecer com o advento da internet.

## A APROPRIAÇÃO NAS OBRAS DE NELSON LEIRNER E MAREPE

Os espaços de troca, como feiras e comércios populares são também responsáveis por manter tradições e saberes implícitos, ditos patrimônios imateriais (práticas culturais coletivas) como produtos artesanais e modos de fazer que, pelo avanço da tecnologia, podem ser esquecidos com o decorrer do tempo. Esses saberes e ofícios são transmitidos de geração a geração e, segundo o portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), são constantemente modificados e recriados pela sociedade, comunidade ou grupos de pessoas, gerando sentimentos de pertencimento e de continuidade (PATRIMÔNIO, 2020). Esses elementos podem ser encontrados nas obras de Nelson Leirner (1932-2020) e de Marepe (1970).

O trabalho do artista e professor Nelson Leirner, sobretudo a partir dos anos 1960, recorre a uma variedade de suportes, processos e temas, além da apropriação de objetos e materiais variados, comuns e sofisticados, harmônicos e desarmônicos, para criar instalações dotadas de ironia acerca das relações humanas, capitalismo, ritos sociais, idolatria aos ícones pop, exploração da fé, entre outras temáticas (LOPES, 2016). Sobre ele, Tadeu Chiarelli (2002, p. 38) afirma que:

a propensão de Nelson a se apropriar, quer de imagens extraídas dos meios de comunicação de massa, quer de objetos retirados do cotidiano para justapô-los ou inseri-los em outras situações por meio da colagem, da *assemblagem*, etc., coloca-o, ainda no início dos anos 60, como um dos pioneiros do uso desse procedimento no país.

Na obra intitulada “A Grande Parada” de 1999 (figura 5), apresentada na Bienal de Veneza, o artista aglomerou no chão da pequena sala do pavilhão do Brasil, mil e novecentas peças escultóricas que pertencem ao imaginário da cultura popular brasileira, entre elas

personagens folclóricos, personagens de histórias em quadrinhos, animais, santos e figuras religiosas, que, dispostas triangularmente, formavam uma espécie de cortejo (RIZOLLI, 2015).

Figura 5. Nelson Leirner. “A Grande Parada” (1999)



Fonte: Nelson Leirner: arte e não Arte. São Paulo: Ed. Galeria Brito Cimino e Grupo Takano, 2002. Catálogo de exposição.

Nelson Leirner, ao longo de sua carreira artística, utilizou-se de diversos objetos comumente encontrados em feiras livres e comércios populares brasileiros, como os camelôs e as lojas localizadas na Rua 25 de Março, na capital paulista, para construir instalações que remetiam a marchas, cortejos, procissões e desfiles, como é o caso da obra “A Grande Parada”, mostrada acima (RIZOLLI, 2015).

Nessa mesma obra, as imagens confeccionadas em plástico, gesso, cerâmica, borracha, metal e madeira, foram acumuladas de forma progressiva, resultando em uma mistura estética bem brasileira pelo contorno multicultural, que sintetiza o trabalho do artista (RIZOLLI, 2015). De acordo com Moacir dos Anjos, Leirner muda a montagem desse trabalho sempre que o expõe:

Embora o agrupamento de objetos em cada uma dessas montagens siga em parte o paradigma da multidão – grande número de indivíduos relativamente coesos em torno de um mesmo fim – não há traços, nesses conjuntos de imagens tão marcadas, do aniquilamento da heterogeneidade social que a sociedade de consumo engendra. Não existe igualmente neles, contudo, a vontade de afirmar identidades fixas de seus componentes. Ao pôr cada um desses objetos em contato com seus



dessemelhantes e em contextos distintos, o artista multiplica suas possibilidades de significação e de destinação simbólica, tornando-os, portanto, avessos a rígidas classificações taxonômicas (ANJOS, 2010, p. 223).

As situações criadas pelo artista detêm um caráter paródico e as composições eram feitas sem nenhum interesse hierárquico ou classificatório. Ironicamente suas obras questionavam hábitos, ritos e crenças populares. Como Duchamp, ao expor um porta-garrafas em 1914, faz uso de um objeto de fabricação serial como meio para produção artística, aproximando a esfera da arte ao processo de produção capitalista, inserindo desta forma a figura do artista no universo das trocas, tal qual um comerciante (BOURRIAUD, 2009, p. 20), “A Grande Parada”, de Leirner, pode ser lida por este mesmo viés.

Dessa forma, ao compor seus trabalhos com estes objetos comprados em comércios populares, Leirner acaba por reafirmar a máxima: “consumo é também um modo de produção”. Ainda que o artista se valha do ato de micropirataria, ou seja, do uso subjetivo do objeto, o que pode ocasionar a alteração do conceito ou finalidade inicialmente proposta para aquele determinado produto, sua ação estabelece a paridade entre consumir e produzir, escolher e fabricar (BOURRIAUD, 2009, p. 20). As aproximações entre Nelson Leirner e Marcel Duchamp também são notadas em outras obras de sua produção, como em “Paramutt” (figura 6), realizada no ano de 2001, em plástico, aço inox, madeira e papel.

**Figura 6. Nelson Leirner. “Paramutt” (2001)**



Fonte: <https://mam.org.br/>



Destaca-se, nessa obra, o conceito de “citacionismo”, pois há, nesse trabalho, uma referência clara à emblemática obra “A fonte”, de 1917, citação essa utilizada também em outras produções do artista.

A obra de parede conta com dez imagens frontais e iguais do *ready-made* de Duchamp e com o sobrenome do artista escrito na parte superior, dispostas uma ao lado da outra. No local onde o mictório estaria conectado à uma tubulação, o artista acoplou bicos de bebedouro e mangueiras, também modificados de sua função cotidiana, que numa espécie de cascata caem até o chão, criando um emaranhado. O título da obra também faz referência à assinatura “R. Mutt”, pseudônimo utilizado pelo autor da obra de 1917.

Para Moacir dos Anjos (2010, p. 211), essa obra se comporta como: “possível metáfora visual dos fluxos criativos fundados na obra de Marcel Duchamp e de seus múltiplos entrelaçamentos na contemporaneidade, a estrutura formal de Paramutt evoca ainda um objeto feito para a adoração e o culto”. Na citação ao *ready-made*, ao mesmo tempo em que se apropria da imagem de “A fonte”, de forma aproximada a Duchamp, ele absorve uma operação artística que antes fora vista como transgressora.

Portanto, diante da aglutinação ou convergência, quer seja de objetos apropriados, quer seja das imagens *ready-made*, ou ainda de processos artísticos preexistentes, o trabalho de Nelson Leirner descarta o cunho evolucionista moderno e aproxima, dessa forma, campos simbólicos distintos, reverberando o desejo de desfazer as fronteiras entre movimentos anteriormente enunciados e diferentes modos de expressão (ANJOS, 2010).

Outro artista que tem se destacado no circuito oficial de Arte é o brasileiro Marcos Reis Peixoto (1970), conhecido como Marepe. Artista plástico nascido no interior da Bahia, suas obras são desenvolvidas a partir de elementos culturais da região nordeste do Brasil desde o início de sua trajetória artística em 1990. O artista utiliza-se, assim como Nelson Leirner, do acúmulo e da retirada dos objetos de sua função cotidiana. Em suas operações artísticas, Marepe estabelece uma reflexão sobre o local, sua cidade de origem e com o global, por meio de espaços de compartilhamentos, ao deslocar objetos e imagens para espaços museais. Conforme Moacir dos Anjos (2010, p. 185), o artista:

Apropria-se, assim, não de objetos que existem na trama confusa da cidade, mas tão somente de suas *imagens*, respeitando o valor de uso daqueles e tecendo, ao mesmo tempo, um elogio às suas formas de existência material, em constante

ameaça de desaparecimento pela dinâmica de uma economia que continuamente reduz as oportunidades para o que não é grande ou que não está articulado em redes de interesses sólidas.

Na exposição individual “*Marepe: Estranhamente Comum*”, realizada na Pinacoteca, em São Paulo no ano de 2019, foram mostradas 30 obras do artista que abordam a memória de sua vida e de sua cidade natal. Entre elas, estava a obra “Filtros” de 1999 (figura 7), uma instalação onde, dispostos sobre bancos de madeira de tamanhos variados, apresentavam-se doze filtros de barro cheios de água e copos de vidros.

Figura 7 - Marepe. “Os filtros” (1999)



Fonte: artishockrevista.com

Nos filtros, o artista insere partes de outros filtros iguais, alongando o objeto. Sobre essa instalação, Moacir dos Anjos (2010, p. 194) sugere que “[...] esses imponentes utensílios parecem indicar, pelas filtragens excessivas que sugerem impor à água que sai das torneiras, uma ideia de pureza relacionada a um objeto encontrado em casas modestas de todo Brasil e simultaneamente, a dificuldade de obter, no cotidiano de muitas dessas habitações, água abundante e potável”.

Este tipo de filtro para água vem sumindo com o passar do tempo na medida em que novas tecnologias são implantadas na produção de filtros mais modernos. Contudo, ainda assim, é possível encontrar tais objetos em casas e em armazéns de cidades interioranas. A permanência desse comércio sinaliza uma espécie de resistência ao tempo e às transformações da sociedade. Nesse sentido, nota-se no trabalho de Marepe, uma

preocupação em manter e propagar saberes locais que, diante do processo de globalização, acabam por serem apagados, ou mesmo esquecidos, diante de uma cultura hegemônica tida como global (ANJOS, 2005).

Para Moacir dos Anjos, embora a operação de apropriação de Marepe se aproxime dos *objets trouvés* de Duchamp, existem diferenças: “o móvel das escolhas de Marepe é a afeição pelas formas e usos dos objetos em seu cotidiano e o fato de serem necessários à gente de seu lugar, enquanto Duchamp exercitava, em suas seleções, completa indiferença por aquilo que nomeava como Arte” (ANJOS, 2010, p. 185-186).

Já na obra “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço” (figura 8), realizada em 2002, Marepe se apropria de um letreiro pintado nas cores azul e amarelo, na parede do Comercial São Luis, um antigo armazém localizado no recôncavo bahiano em Santo Antônio de Jesus, cidade natal do artista. Além do nome do armazém, o letreiro contava com a frase que foi utilizada como título da obra.

Figura 8 - ‘Tudo no mesmo lugar pelo menor preço’. Alvenaria, tinta, tijolos e estrutura de ferro (2002)



Fonte: <http://co2-art-sustainability.blogspot.com/>

Marepe, de forma muito semelhante ao processo de Duchamp com seus *ready-mades*, transporta esta enorme parede de dois metros de altura por seis de extensão de sua cidade ao pavilhão da Bienal de São Paulo, discutindo ideias de pertencimento local e global (ANJOS, 2005).

Ao isolar a primeira parte do *slogan* “tudo no mesmo lugar”, percebe-se a recordação do local e a contradição proporcionada pelo deslocamento do muro, sugerindo uma ideia de fronteiras flexíveis. Ao isolar a segunda parte “pelo menor preço”, remete-se ao valor agregado da obra de Arte, após passar por espaços de legitimação em exposições de grande porte (ANJOS, 2010).

Sobre a obra de Marepe, Moacir dos Anjos afirma: “por meios variados, o artista constrói laços ou propõe associações possíveis entre a defesa do vernacular e o desejo pelo cosmopolita, entre o que conforta e o que traz sofrimento, entre o que é necessário à sobrevivência e o que é somente representação de algo” (2010, p. 195).

A pós-produção em Marepe, advém de objetos ou materiais referenciais, que apontam aos lugares vividos e experienciados pelo artista, mas que se inserem, ou melhor, constituem a cultura e o imaginário nordestino em diferentes níveis. No caso da obra “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço”, o objeto em questão sendo diretamente um fragmento do lugar, a apropriação está, justamente, no agenciamento que o artista proporciona a estes materiais, ou seja, na potencialidade de seu trabalho.

Dessa forma, a apropriação tanto na obra de Nelson Leiner quanto na de Marepe, dialoga com suas proposições poéticas, contribuindo para reflexões sobre os processos legitimadores da Arte, materialidade, diferenças sociais, resistências e sobre lugares afetivos, ora dialogando com o conceito de pós-produção, ora indicando o citacionismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, através desta pesquisa, compreender especificidades da apropriação durante os processos de criação em Artes Visuais, sobretudo na produção dos artistas contemporâneos Marepe e Nelson Leirner. Além disso, foi possível notar que a globalização contribuiu efetivamente para o campo das Artes Visuais.

A apropriação de objetos, a resignificação de imagens e a referência a outras obras de Arte está presente de diferentes formas no processo criativo de vários artistas na contemporaneidade. Nota-se, dessa maneira que ambos os artistas aqui discutidos, empregam em suas produções a apropriação de objetos prontos (pós-produção) e/ou imagens produzidas por terceiros, frutos da comunicação em massa (citacionismo).

Nelson Leirner, ao justapor objetos comprados em bancas de revistas e camelôs cariocas, sem qualquer pretensão hierárquica sobre as peças, cria situações semelhantes a cortejos, marchas e desfiles da cultura popular e multifacetada brasileira. A ironia empregada em seu trabalho e a característica marcante da apropriação de objetos ou artigos banais e de pouco valor comercializados nas ruas, potencializam o caráter polissêmico de sua produção, devido a heterogeneidade das peças utilizadas.

Dessa forma, seu trabalho, dotado de ambivalência, seja pela utilização de imagens de segunda geração, seja pelo uso dos objetos anteriormente mencionados, escancara os métodos de produção de juízos e os mecanismos pelos quais estes se propagam e são mantidos em nossa sociedade, além de diluir os limites que afastam a arte dos espaços de vida comum (ANJOS, 2010, p. 215).

Já o artista Marepe realiza sua produção a partir de um olhar atento às atividades cotidianas que mobilizam e organizam a vida nas cidades do interior da Bahia, valendo-se da apropriação de objetos referenciais e afetivos, comumente encontrados nos centros comerciais e nas bancas de vendedores ambulantes de Salvador e de Santo Antônio de Jesus. Tanto os filtros de barro como a parede do armazém Comercial São Luis são transportados para um circuito de legitimação, ao qual antes não tinham sequer acesso e apresentam mundialmente a história e cultura de resistência do recôncavo bahiano (ANJOS, 2010).

A produção de ambos os artistas ressoa em aproximações às discussões iniciadas ainda no século XX, por Marcel Duchamp. Assim, nota-se que a apropriação acaba por se tornar um assunto promissor à medida que cada artista a utiliza de forma muito particular e subjetiva.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ANJOS, Moacir dos. **Crítica, Moacir dos Anjos**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

BAHIA, José Aloise. Montagem. **Germina**: revista de literatura e arte, 2010. Disponível em: <[https://www.germinaliteratura.com.br/2010/artes\\_jose\\_aloise\\_bahia\\_distorcao\\_jun10.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/2010/artes_jose_aloise_bahia_distorcao_jun10.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2020.



BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Martins 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner**: arte e não Arte. Ed. Galeria Brito Cimino e Grupo Takano. São Paulo: Takano, 2002. Catálogo de exposição.

CORRÊA, Mariana Resende; SILVA, Claudia Maria França. Os objetos e os seus usos. In: **Cultura Visual**, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA (p. 11-26).

DE MICHELI, Mário. **As vanguardas artísticas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DE PÁDUA, Aletéia da Silva. **Assemblage na escola: ensino e prática com estudantes do ensino fundamental**. Monografia (Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV) Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. 2020.

DUCHAMP, Marcel. **A Fonte**, 1917/64. 1 original e arte. Porcelana, altura 33,5 cm. Indiana University Art Museum (*Eskenazi Museum of Art*), Bloomington. Edição de réplica autorizada de 1964 (original de 1917). Disponível em: Fonte: [historiadasartes.com](http://historiadasartes.com). Acesso em: 28 ago. 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LANDAL, Simone. Pode alguém fazer obras que não sejam obras de arte? In: CONRADO, Marcelo (Org.). **Dilemas da arte contemporânea**: Autoria, uso de imagem, processo de criação e outras questões. Curitiba: Edição do autor. 2018.

LEIRNER, Nelson. **A Grande Parada**. 1999. 1 original e arte. Objetos. Dimensões variáveis. Fonte: Nelson Leirner: arte e não Arte. São Paulo: Ed. Galeria Brito Cimino e Grupo Takano, 2002. Catálogo de exposição.

LEIRNER, Nelson. **Paramutt**. 2001. 1 original e arte. Papel, plástico, aço inoxidável e madeira, 196 x 198 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAN. Disponível em: <<https://mam.org.br/acervo/2005-138-000-leirner-nelson/>>. Acesso em: 18 set. 2020.

LOPES, Almerinda. da Silva. Apropriação e ironia na instalação 'Vestidas de branco' de Nelson Leirner. **Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras**. 2016

MAREPE. **Os filtros**. 1999. 1 original de arte. Filtros de cerâmica e bancos de madeira. Dimensões variáveis. Disponível em: [artishockrevista.com](http://artishockrevista.com). Acesso em: 18 set. 2020.

MAREPE. **Tudo no mesmo lugar pelo menor preço**. 2002. 1 original de arte. Alvenaria, tinta, tijolos e estrutura de ferro. 230 x 600 cm. Disponível em: <<http://co2-art-sustainability.blogspot.com/>>. Acesso em: 19 set. 2020.

MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 50-61, 2007.

OPPENHEIM, Meret. **Xícara revestida em pele**. 1936. 1 original e arte. Xícara, pires e colher cobertos em pelo, 7 cm (alt.). Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York, NY, EUA. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2020/04/mais-uma-mulher-que-assim-como-dali-deveria-ter-sido-um-icone-do-surrealismo/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

PATRIMÔNIO Imaterial. **Portal IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 2020. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 18 set. 2020.

PICASSO, Pablo. **Copo e garrafa de Suze**. 1912. 1 original e arte. Carvão, Colagem e Guache sobre Cartão. 64 x 50 cm. The Albrecht-Kemper Museum of Art | Saint Joseph, Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.germinaliteratura.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

RIZOLLI, Marcos. A Grande Parada de Nelson Leirner: Um estudo sobre arte multidimensional. **VIII World Congress on Communication and Arts**, Salvador, 2015.

RIZOLLI, Marcos. Estudos sobre Arte e Interdisciplinaridade. **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**, Florianópolis, 2007.

WARHOL, Andy. **Campbell's Soup Cans**. 1962. 1 original e arte. Tinta de polímero sintético em trinta e duas telas, cada tela de 50,8 x 40,6 cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York, NY, EUA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79809>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

Yin, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos** / Robert K. Yin; trad. Daniel Grassi - 2.ed. - Porto Alegre: Bookman, 2001.

Recebido em: 14/10/2020

Aceito em: 26/02/2021