

“É só uma cópia”: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções

Diego Souza de Paiva*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Partindo da “pouco prestigiosa” posição que as cópias ocupam na História da Arte, o presente artigo desenvolve argumento no sentido de defender as potencialidades críticas dessas reproduções. Para tanto, através da objeção que comumente lhes é dirigida – “é só uma cópia” – a História da Arte é pensada pela forma reducionista com que nos ensina a ver os objetos de arte, unicamente pela remissão à noção vaga de “origem”. Por fim, propomos um deslocamento de perspectiva, a partir do qual passemos a considerar as cópias em sua “opacidade” e, portanto, em função do seu valor crítico.

Palavras-chave

Cópias, originais, História da Arte, valor crítico, reproduções, trajetória.

"It's just a copy": Notes about the History of Art and the critical value of the reproductions.

Abstract

Starting from the "little prestigious" position that copies occupy in the History of Art, this article develops arguments aimed at protecting the critical potential of these reproductions. To this end, through the objection which is commonly addressed to them - "it's just a copy" - the History of Art is thought by reductionist way that teaches us to see art objects solely by reference to the vague notion of "origin". Finally, we propose a perspective shift, from which we start to consider copies in its "opacity" and therefore according to their critical value.

Keywords

Copies, originals, Art History; critical value; reproductions, trajectory.

* Doutorando em História e Teoria da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Colaborador do Núcleo de Pesquisa e Documentação do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE, e integrante do Grupo de Pesquisa “História da arte: modos de ver, exibir e compreender.” E-mail: domdiegosouza@hotmail.com. Este ensaio (em formato de artigo) é um dos resultados das discussões que vem pautando o meu argumento em defesa do valor crítico das cópias para a História da Arte, realizada em função da minha tese, desenvolvida, com apoio da Capes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalho de pesquisa que se estrutura a partir da trajetória de uma cópia em mármore do *David de Michelangelo* na sua relação com a coleção do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE.

Um incômodo contraponto

A História da Arte, pensada enquanto uma dada “narrativa” sobre algo que se entende por “arte”, sempre partiu, o quanto possível fosse, no campo da teoria ou da crítica, da referência a “obras originais”. Ou, para sermos mais precisos, a objetos sobre os quais incide uma dada noção de “originalidade.” E de fato, em sua maioria, as análises de obras partem do pressuposto de que se está falando desse tipo de objeto. Todavia, uma presença, talvez incômoda, conquanto às vezes imprescindível, tem acompanhado essa mesma História desde seus primórdios.

Quando tentam se passar por objetos já existentes, são consideradas embustes, lances de má fé – o quão enganados não nos sentiríamos se soubéssemos que a *Mona Lisa*, no Louvre, não passa de uma cópia? Quando se colocam assumidamente como reproduções, mais acessíveis e dissemináveis, são vistas como artifício, algo de mau gosto, coisa fora de lugar, sem peso crítico – como a falta de interesse diante, por exemplo, de uma cópia da mesma *Mona Lisa*, em uma sala de estar. E quando, por fim, ganham espaço de destaque ao ocupar, por necessidade, a posição de objetos desaparecidos – pensemos nas cópias romanas das esculturas gregas, como o *Discóbolo*, o *Torso* ou o *Apolo de Belvedere* – não são mais que uma espécie estranha de “dublês”, que assumem o papel de um ator que, embora não entre jamais em cena, continuará recebendo todos os créditos. Num dos “pontos cegos” da História da Arte, gozando de notória má fama, eis que surgem as cópias.

Em seu texto sobre o valor crítico da “gravura de tradução”, Argan, para melhor definir o seu objeto de análise, o situa no universo das modalidades de reprodução de obras de arte, em relação à réplica e à cópia, afirmando de antemão que a gravura não seria um tipo de “subespécie”, de cópia ou réplica, uma vez que nela estaria implicada uma problemática distinta, a propósito, com “[...] importância para a história da teoria e da crítica da arte” (Argan, 2004: 16). Com o intuito de ressaltar a distinção da “gravura de tradução”, o autor põe a cópia de lado, reduzindo-a a algo que pressupõe simplesmente a mera repetição de um procedimento que

levaria a um resultado idêntico (2004:16), esvaziando assim, as possibilidades de uma abordagem crítica para esse tipo de objeto.

O mesmo acontece em relação ao verbete “falsificação”, no *Guia de História da Arte*, no qual, para melhor definir o termo em questão, o historiador italiano deixa claro que as falsificações não se tratariam de simples reproduções de uma obra existente, mas da criação de uma obra que imitaria a poética de determinada artista, ao ponto de se passar por autêntica¹. Em ambos os casos, percebamos, a cópia serve ao argumento como um contraponto, isto é: o que é “mero” ou “simples” é tudo o que não se quer ser, e é o que justifica a definição e a defesa do valor crítico – embora de formas distintas – tanto da gravura de tradução, quanto das falsificações.²

Por fim, é ainda Argan que, em seu texto *A História da Arte*, afirma categoricamente que “a ação artística” pressupõe um projeto, e se o projeto é substituído pelo modelo, como no caso das cópias, essa ação não existe enquanto tal (2005:23). Embora aqui o autor se refira à “ação” e não ao “objeto”, tal afirmação nos deixa no mínimo em dúvida: poderia ser “arte” o produto de uma “ação não-artística”? De qualquer forma, tal definição dá o tom de como nos acostumamos a lidar, na História da Arte, com o produto de uma ação que se dá com base num modelo. É desse ponto que partimos.

Nesse momento perguntamos: o que está pressuposto, afinal, na forma como temos lidado com esses objetos? E o que um deslocamento dessa perspectiva pode nos ajudar a entender não só sobre o ângulo através do qual os ignoramos, mas sobre as bases do que entendemos por História da Arte? Seja na noção de embuste, do objeto de efeito, ou atuando como “dublê”, as cópias, revelam os nossos pressupostos inconfessados, os nossos paradoxos, as nossas inconsistências, a nossa ideia de tempo, de espaço, de artista e de objeto de arte, e

¹ Segundo Argan, a falsificação consistiria numa espécie de fenômeno reprodutivo que é estudado numa óptica crítica, uma vez que cada falsificação denunciaria os interesses e a maneira de ver de uma dada época (Argan; Fagiolo, 1994: 136).

² Embora acabe contribuindo para o esvaziamento crítico da cópia, acreditamos que Argan, na verdade, se posiciona justamente contra uma noção vazia de “reprodução” à qual comumente são reduzidas tanto a gravura de tradução quanto às falsificações.

as relações entre esses termos, interligados em noções como as de “originalidade” e “contexto original”.

“É só uma cópia”: a História da Arte pela fresta de uma objeção

Na História da Arte, o substantivo “cópia” costuma compor uma expressão categórica, costuma provocar, seja no observador amador ou no entendido – talvez até mais neste do que naquele –, o dizer que soa como uma verdadeira objeção diante do objeto: “é só uma cópia.” Ao proferir com tanta naturalidade essa objeção, o que, afinal, queremos dizer? Haveremos de concordar, antes de tudo, que termos como “só”, “somente”, “mero”, “simplesmente”, nos remetem a coisas sem importância e costumam esvaziar os sujeitos que antecedem, torná-los inofensivos, minimizá-los, silenciá-los. Um exemplo é aquele que diz respeito a objetos que são tomados como “decorativos”, e que, pelo “simples” fato de servirem à decoração, se pressupõe que não se trate de obras de artes ou que não tenham valor crítico para história da arte.³

Pois bem, assim como em relação aos objetos que “só decoram”, o problema de expressões como “é só uma cópia” é que elas pretendem se esgotar em si mesmas, uma vez que, no nosso caso, pressupõem – acriticamente – que, em não sendo “o original” (e, portanto, não fazendo referência a um “contexto original”), o objeto é destituído de valor artístico, tomado com algo “fora de lugar”, só podendo contar como efeito, enfeite, artificialidade, ornamentação ou, no máximo, como instrumento didático. Dessa forma, ao esvaziar a cópia, a objeção pressupõe, sem explicar, que estamos de acordo quanto ao que se entende pelo “original” e por seu “contexto próprio,” revelando, dessa maneira sob que bases fundamentamos nosso entendimento sobre as obras de arte e sua história.

Como bem aponta Powell, a maior parte da História da Arte está baseada na ideia de que as obras pertencem ao seu contexto original, de modo que sua

³ A esse propósito, é digna de nota a defesa de Malta, das potencialidades críticas para arte desse tipo de objeto. Ver: MALTA, Marize. O caso de uma obra sem lugar e a discussão sobre o lugar da obra de arte decorativa. In: Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 21., 2012, Rio de Janeiro. 18., 2009, Salvador. *Anais*. Salvador: ANPAP, 2009, p.2374-2387.

compreensão está diretamente condicionada a uma reconstituição, ainda que nunca completa, do momento e local em que primeiramente apareceram. E embora muitos historiadores levem em conta as formas pelas quais a reconstrução desse passado é condicionada por demandas presentes, para a autora, “a crença no poder explicativo das origens permanece axiomática” (Powell, 2007: 08).

Essa concepção que reduz a obra à sua pretensa “origem” se expressa, aliás, na maneira como aprendemos a lidar, a olhar os objetos, ou sua imagem, na História da Arte. E o procedimento didático nos é, sem dúvida, bem familiar: recorta-se a imagem do objeto de arte de seu entorno, colocando-o sobre um fundo neutro, para analisar os seus aspectos formais, relacionando-os aos elementos “contextuais originais”, colocando as referências da peça numa legenda indicativa. Exemplos podem ser tomados em livros didáticos de História da Arte, como no primeiro volume do *História da arte italiana*, no qual Argan, em tópico sobre a arquitetura grega, nos fala do *Partenon*,

[...] o templo que Péricles quis erigir sobre a Acrópole como símbolo da vitória da união e que, em certo sentido, marca a passagem das velhas tradições religiosas das simples comunidades para aquela que poderíamos chamar de ideologia religiosa da Grécia unificada. (Argan, 2013: 84-85).

Orientados pelo texto de Argan, e dialogando com o mesmo, nos são apresentadas duas imagens referentes ao templo. A primeira delas (Figura 1) é uma representação gráfica esquemática de toda a Acrópole reconstituída, para nos dar uma noção da posição do *Partenon* no conjunto arquitetônico mais amplo. A segunda (Figura 2) é uma foto contemporânea do templo – ou do que sobrou dele – e que traz como legenda: “Ictino e Calícrates, *Partenon*, iniciado em 448 a.C, 30,38 x 68,50m, Atenas” (Argan, 2013: 113).

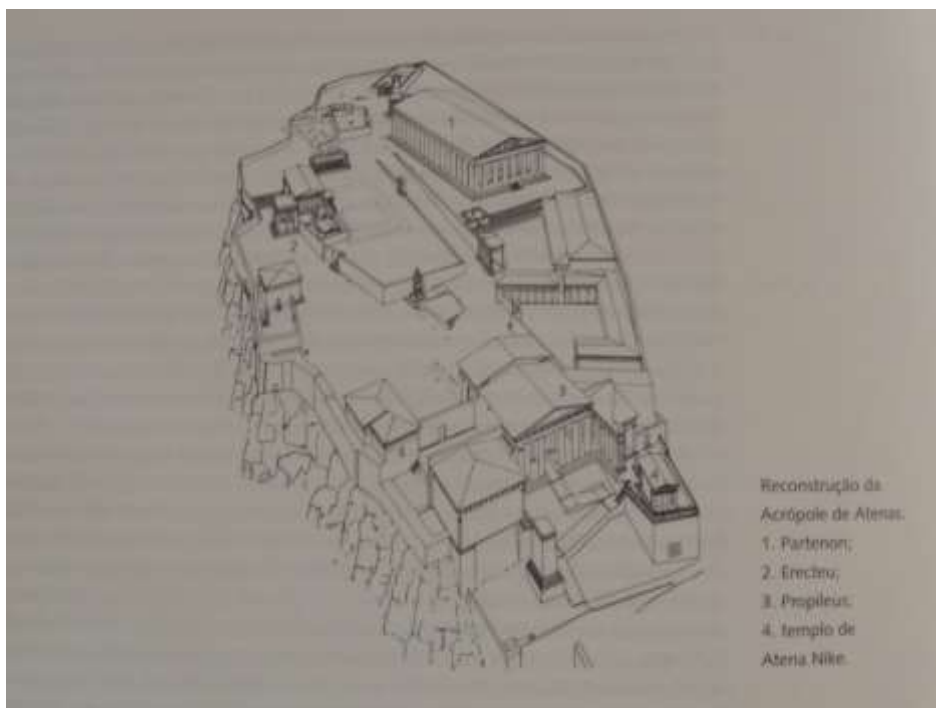


Figura 1: Desenho esquemático da Acrópole com a indicação de seus principais prédios. Com o número "1", acima, o *Partenon*. Fonte: Argan, 2013: 84.



Figura 2: Foto contemporânea frontal do *Partenon*, sem indicações referenciais de data ou autoria. Fonte: Argan, 2013:114.

Por esse conjunto (texto, imagens e legendas), podemos perceber de que forma e o quanto a nossa relação com esse objeto é reduzida ao que dele podemos inferir com relação à sua “origem”, isto é, o século V a.C, na Grécia. E no caso da imagem contemporânea do *Partenon* (que nem mesmo é datada na legenda), percebemos o quanto estamos condicionados a ver – ou tentar ver – não aquela presença diante de nós, mas, “através” do objeto, uma ausência expressa numa feitura original para sempre perdida.

O exemplo do *Partenon*, entre tantos outros, ainda nos é significativo por um motivo particular. É que nos chama a atenção uma nota na margem da página, na qual o autor traz informações sobre o que poderíamos entender, propriamente, como a “trajetória do templo”.

Depois de Teodósio, o Panteão [*Partenon*]⁴, foi transformado em igreja cristã, dedicada à Divina Sapienza (S. Sofia) e, em seguida (sec. XIII), à Madona. Após a conquista turca (1456), adaptado para mesquita. Em 1687, usado pelos turcos como paiol, foi atingido pelos canhões da frota vêneta e gravemente danificado pela explosão. No século passado [XIX], o inglês lorde Elgin fez remover, com muitos danos, grande parte das esculturas ainda *in situ*. Agora se encontram em Londres, no British Museum (Argan, 2013: 85).

Cumprindo a função de simples “nota informativa” e, portanto, sem aparente peso crítico para a História da Arte, essa nota acaba por criar um contraste com a forma com que estamos condicionados a lidar com as obras de arte (ou seja, reduzindo-as à sua “origem”), nos fornecendo, inclusive, elementos para olharmos de outra forma para aquela imagem das ruínas do *Partenon*. Não mais como “restos”, através dos quais somos guiados em função de uma unidade original perdida, mas sim vendo nas ruínas mesmas o resultado de um “acúmulo”. Ou seja, aquilo que sobrevive e persiste carrega as marcas de sua trajetória, sendo constituído por tudo aquilo que pertence a essa mesma trajetória, mesmo que estejamos falando de subtrações, de faltas materiais, como no caso das estátuas levadas para o Museu Britânico. Isso também compõe o sentido contemporâneo do *Partenon*. Por essa perspectiva,

⁴ Nesta reimpressão do livro “História da Arte Italiana” Vol. 1, de 2013, que nos serve de referência, há um equívoco, uma confusão entre o *Partenon* grego e o *Panteão* romano.

mesmo parecendo contraditório, podemos afirmar que hoje, em ruínas, ele é muito maior do que já fora em sua longínqua e imprecisa origem.

O que nos interessa aqui é chamar a atenção para o fato de que a forma como aprendemos a lidar com os objetos na História da Arte, ao reduzi-los exclusivamente a uma concepção vaga de “origem”, acaba por nos fazer passar ao largo das potencialidades críticas desses objetos. E se no exemplo precedente da imagem contemporânea do *Partenon*, somos conduzidos a ver “através” das ruínas para algo que um dia o templo tenha sido, quando estamos tratando de cópias, esse tipo de visão implica em algo mais grave, pois, através delas, olhamos – ou tentamos olhar – para algo que nunca foram: “originais”. Tanto é que, via de regra, o espaço na História da Arte só lhes é dado quando essas se colocam na posição de substituir originais perdidos. Só assim são admitidas.



Figura 3: Imagem da cópia romana em mármore, conhecida como *Lancellotti*, do *Discóbolo* de Míron (Museu Nacional de Romano de *Palazzo Altemps*,/Roma). Fonte: Argan, 2013: 101.

Ainda no mesmo livro de Argan, destacamos agora o exemplo da obra do *Discóbulo* (Figura 3). Aqui o procedimento de leitura do objeto é o mesmo que o descola de qualquer entorno, apresentando seu sentido como diretamente vinculado ao seu “contexto original,” que, conquanto seja uma cópia romana em mármore do século II d.C, refere-se aos grandes bronzistas gregos do século V a.C., no caso, especificamente, a Míron de Elêuteras (aproximadamente 470-440 a.C). Literalmente “através” do objeto, da cópia, somos instruídos sobre um original perdido, nesse caso, sobre um exemplo perfeito do que Argan chama de “ponderação.”

Toda a figura dobrada num grande arco elástico, apóia-se sobre a perna direita. À perna esquerda, já erguida no impulso final do arremesso, apóia-se o braço que se une ao joelho direito. Com seu movimento, a figura traça duas grandes curvas: uma, mais estreita, formada pelo fêmur direito e pelo torso, dá origem à outra, mais ampla, dos braços. Mas o centro ou os nós do movimento, todos levados ao braço estendido para trás com o disco, estão distribuídos em diversos planos ou níveis: as correntes de força desenvolvem-se em espiral, com um duplo ritmo de concentração e de impulso, de modo que a força do gesto permanece imutável de qualquer ponto que se olhe para a estátua. Não só, mas cada visão contém em si, potencialmente, todas as outras, como se a estátua pudesse ser contemplada ao mesmo tempo de todos os pontos de vista possíveis. Nada mais do que esse poder de englobar em cada observação particular o total da forma no espaço é o sentido da nova plasticidade de Míron (Argan, 2013: 83).

A experiência diante da imagem desse objeto isolado, associada à análise do mesmo – e por isso transcrevemos a citação completa de Argan –, nos fornece elementos para compreendermos, mais uma vez, a forma como estamos acostumados a lidar com esses objetos e, por conseguinte, com aquilo que costumamos entender por “obra de arte”. Aqui, a utilização da cópia está reduzida à inferência que se pode fazer através dela à estética da obra, cujo original em bronze simplesmente não se conhece. Tanto o é que sua identificação enquanto “cópia” está reservada ao espaço indicativo da legenda. E ainda aqui, somos conduzidos, mais uma vez, a olhar através do objeto, uma vez que na descrição: “Míron, *Discóbulo*, cópia romana dita *Lancellotti*, 480-460 a.C., cópia em mármore altura 164 cm, *Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps*, Roma.” (Argan, 2013: 101), mesmo que constem os elementos de identificação básicos da peça, a

referência temporal é a da escultura original (assim como em relação ao *Partenon*), o século V a.C. Não há informações mais precisas, por exemplo, sobre a sua singularidade formal – em função da diferença entre o bronze e mármore –, sobre onde e quando a cópia foi confeccionada, por que razões, por quem, em que universo crítico estava inserida, quando foi encontrada, que critérios responderam por sua restauração e conservação, que coleções integrou, enfim, informações que nos permitiriam mobilizar questões sobre sua presença contemporânea, além do que se pode inferir, através dela, em relação ao bronze do *Miron*. Estamos diante dela, mas não a vemos.

Da mesma maneira que, se ao negar o estatuto de “arte” a uma tela abstrata, revelamos nossa dependência à figuração, ou se ao procedermos da mesma forma em relação a uma performance, indicamos nossa limitação aos meios de expressão tradicionais, a objeção dirigida às cópias, por seu turno, denuncia a nossa redução às noções de “originalidade” e “contexto original;” noções que, longe de serem pontos pacíficos, podem se revelar disputáveis, moventes e imprecisos, quando investigadas.⁵ Conduto, essas noções têm estruturado as narrativas na História da Arte, na qual, aliás, apesar da presença maciça das cópias, somos sempre condicionados a ver “através” dessas presenças invisíveis.

Todavia, a questão que se nos impõe agora é: como então lidar com as cópias? Já que apontamos o reducionismo implicado na forma como fomos educados a vê-las – ou a não vê-las – na História da Arte, a partir de que bases podemos levar seu valor crítico em consideração? O desenvolvimento do nosso argumento segue agora no sentido de buscar os primeiros elementos de uma abordagem teórico-metodológica para se lidar com as cópias.

Uma lição teórico-metodológica e o valor crítico das cópias

Retomemos aqui o texto de Argan sobre o valor crítico da “gravura de tradução”, do qual partimos no início deste artigo. Todavia, se num primeiro momento nos

⁵ Como já pôde ser percebido, a questão da “originalidade” vem se insinuando no nosso texto. Isso porque o nosso argumento em relação às cópias envolve tanto uma discussão sobre a noção de “original”, que a objeção “é só uma cópia” pressupõe, quanto a defesa, propriamente dita, do potencial crítico dessas reproduções. Em função das dimensões deste artigo, optamos por dar ênfase a essa segunda dimensão do nosso argumento.

interessava a perspectiva da cópia como “contraponto”, aqui o texto nos serve à medida que nos aponta caminhos possíveis para a nossa reflexão sobre as cópias. E isso será possível, uma vez que acreditamos que sua proposta fornece o que definimos como “lição teórico-metodológica”, uma forma de abordar as cópias que, segundo defendemos, pode ser levada para além do referido texto do historiador italiano.

O autor, conquanto tenha sua atenção voltada para defender o valor crítico das “gravuras de tradução”, pondera que, de forma geral, a concepção segunda a qual qualquer tipo de reprodução seria necessariamente inferior, mesmo que feita pelo próprio artista, só teria surgido “[...] no século XVIII, na teoria crítica de Richardson e como defesa contra as falsificações que invadiam o mercado de arte inglês” (Argan, 2004: 16). Dessa forma, se reduzir a cópia a “simples reprodução” não nos faz avançar no nosso argumento, entender que a forma pejorativa com a qual lidamos com esse tipo de objeto pode ser situada historicamente, nos ajuda a abrir o caminho para uma discussão que não dá por aceite, *a priori*, a inferioridade da noção de subproduto que lhe é comumente atribuída. Além disso, o fenômeno da “cópia”, em seu verbete no *Guia de História da Arte*, é entendido não só como algo “repetitivo”, mas também “interpretativo”, uma vez que expressaria sempre uma “leitura perspéctica e parcial”, a partir do que o autor conclui que “a história das cópias segue paralela à história da crítica” (Argan, 1994:136).

Seguindo essas indicações, podemos estabelecer que, antes de qualquer coisa, e de uma forma geral, as perguntas “por que”, “o quê”, “quando” e “como” se copia nos fornecem elementos para discutir várias questões, antes de tudo no campo do gosto, do colecionismo e da crítica de arte. Tomemos um exemplo. Em artigo intitulado *As cópias de Veronese por François Boucher do acervo do Museu de Arte de São Paulo*, Silva, pela análise do ambiente histórico e artístico em que foram realizadas as cópias de Paolo Veronese (no caso, *Hércules entre o Vício e a Virtude* e *Alegoria da Sabedoria e da Força*) por François Boucher, vai defender que as relações entre os originais de um pintor veneziano do Renascimento e suas cópias francesas realizadas por um pintor do século XVIII, envolvem instigantes

questões sobre história da arte, do gosto e do colecionismo. Aqui, as cópias são tomadas não como “meras reproduções”, mas como vetores que mobilizam questões, entre as quais, talvez a principal, seja a disputa, no campo das artes da França do século XVIII, que opunha desenho e cor na primazia da escolha dos mestres a serem copiados e colecionados.

O referido artigo também nos interessa pela implicação conceitual que extrai a partir do trabalho com as cópias. O confronto com esses objetos, com sua “opacidade”, e as questões que são por eles agenciadas, acabam por conduzir a autora a uma reflexão propriamente conceitual.

O estudo dos quadros do MASP nos conduz também a uma reflexão que gira em torno do próprio conceito de cópia, tão negativo no século XX. A possibilidade de reprodução das imagens através de técnicas modernas e a própria visão romântica da inspiração podem ter colaborado para esta depreciação.

É importante lembrar que, ao longo da história da arte, a cópia era um exercício fundamental na formação dos artistas, como atividade de elevada significação estética ou como tributo a um determinado mestre. A partir do Maneirismo a cópia situou-se no centro do exercício artístico, “aos pintores cabendo copiar outros pintores, arquitetura e a natureza, nessa ordem hierárquica”. É preciso lembrar que a cópia não é um fenômeno histórico-artístico arbitrário, cada época escolhe seus mestres (Silva, 2006: 131).

Assim, para tentar compreender a imagem negativa que marca a cópia no século XX, a autora nos fala de dois aspectos fundamentais: as cópias foram – e ainda são – elementos integrantes do que entendemos por “arte” em termos gerais; e a forma depreciativa com a qual costumamos lidar com elas muitas vezes é tributária de uma concepção quase sempre vaga de “inspiração” e de “originalidade”.

As cópias de Veronese por Boucher, por fim, são exemplo de como a repetição é também interpretação, ou, em outras palavras, de como a cópia, por mais que seja a simples reprodução de um procedimento em busca de um resultado idêntico, também carrega uma potência crítica. O fato de se tratarem de reproduções, longe de ser um impedimento ou restrição *a priori*, se revela justamente o dado mobilizador do problema.

Retidas essas considerações, retomemos o texto de Argan sobre a “gravura de tradução”. Como colocamos no começo desse artigo, o autor vai tomar a gravura como modalidade de reprodução diferente da réplica e da cópia, uma vez que se constitui num procedimento técnico completamente distinto do procedimento do original, embora a figuração iconográfica seja semelhante. Isso vai ser dar porque, de forma mais específica, a gravura opera por meio de dois procedimentos específicos: a redução das dimensões e a redução da escala cromática. Basicamente – além do suporte, é claro – seriam esses os fatores distintivos de tipo de reprodução.

A gravura teria assumido, segundo Argan, a dignidade de uma “técnica artística autônoma”; uma vez que se admitia que ela não só transmitia a imagem ou o tema, mas também, ainda que operando em um nível distinto e através de uma série de mediações, “o valor integral da obra original”⁶. Exemplo dessa convicção poderia ser depreendido da difusão mediante reprodução por gravura de obras de tema religioso. Pondera Argan:

Se a reprodução por gravura de obras de assunto religioso tem uma eficácia educativa, esta se dá precisamente na medida em que a gravura comunica, junto com a imagem, o valor estético que lhe é correlato, ou seja, a grandiosa concepção do mundo que os artistas expressam em imagens (Argan, 2004: 18).

Todavia, como já apontado, a obra reproduzida pela gravura se mostra bastante diversa do original, o que vai implicar, por sua vez, um modo distinto de fruição e de consumo, tendo em vista que, mais do que contemplada e admirada, a gravura seria “lida”. E será justamente pela chave da “leitura” que Argan discutirá a gravura. Leitura que, no caso, vai se pautar pela metodologia própria do gravurista, ou seja, pela sua técnica. Serão analisados assim os dois procedimentos que citamos anteriormente como distintivos da gravura, ou seja, a redução das dimensões – ao tamanho de uma folha de papel – e da escala cromática – no caso, ao preto e

⁶ O autor ressalta que essa convicção poderia ser explicada em parte pelo conceito de “*disegno*”, tal como havia sido formulado pelos maneiristas. A partir dessa noção se entendia que a gravura poderia reconstruir e reproduzir uma dada “ideia” formal precedente à sua realização mediante a técnica da pintura e que, por seu caráter universal [da ideia], seria igualmente realizável mediante outros procedimentos técnicos (Argan, 2004: 17).

branco. Por um lado, no que concerne à questão da dimensão, seria preciso compensar o elemento dimensional com a precisão das proporções e, portanto, elaborar propriamente um sistema de relações dos valores; por outro, com relação à redução das cores ao preto e ao branco, o que se colocaria seria a questão de traduzir em valores de claro e escuro as qualidades específicas das cores, percebidas como elementos constitutivos da forma – como no caso das pinturas venezianas.

A partir dessa “leitura”, Argan vai concluir que se levarmos em conta que praticamente toda a pintura barroca pode ser entendida como uma “pintura de valores,” será possível ver não só em que medida a “gravura de tradução” deve ser tomada como “gênero propriamente pictórico”, mas também o quanto a difusão dessa forma de ler a pintura segundo escalas de valores (incluindo aí a utilização em larga escala das gravuras como material de estudo), teria contribuído para determinar propriamente uma “pintura de valores”. Ou seja, a gravura entendida como um gênero que contribui, por sua especificidade e difusão, para determinar propriamente certo tipo de pintura.

A questão que nos colocamos agora é: em que medida as discussões de Argan podem nos ajudar a pensar as cópias em seu potencial crítico, já que estas são colocadas de lado em seu texto? O que podemos concluir para o trabalho com as cópias de suas reflexões sobre a gravura, já que ambas para ele são coisas que não devem ser confundidas?

A escolha pelo texto de Argan para nós diz respeito ao que definimos como “lição teórico-metodológica”, que pode ser depreendida das questões levantadas através da gravura e que agora podemos definir. Antes de tudo, todavia, podemos – e devemos – extrair do texto certa “postura”, que seria a de não ceder a visões que, partindo de uma noção romântica de originalidade e autenticidade, considera outras práticas como efeitos menores, subprodutos, tudo que está implicado ou pressuposto na expressão “é só uma cópia”. Pelo contrário, devemos levar em conta e analisar as especificidades, a autonomia dessas práticas, pensar no seu

valor crítico, aceitar os convites à decifração que nos impõem, mesmo que estejamos falando de cópias e réplicas.

Pois bem, a “lição” propriamente dita consistiria em tomar a reprodução da obra de arte, antes de tudo, numa “intersecção,” ou mais especificamente, pelo cruzamento de um duplo pertencimento que deve ser enfatizado: o pertencimento à “obra original”, ao modelo, que a reprodução leva adiante (e que nos ajuda levantar elementos sobre a gênese da reprodução) e outro à própria autonomia da reprodução, à particularidade da técnica e do que envolve o procedimento reprodutivo – o “como” –, bem como as perguntas “quando”, “o que” e “por que” se copia determinada obra de arte. “Teórico-metodológica” porque em função de outra noção de “cópia”, viabilizamos um caminho de investigação (*methodos*).

Uma cópia falaria, assim como uma “gravura de tradução”, ao mesmo tempo da obra que reproduz (e que, de certa forma, também constitui e modifica) e da sua autonomia, da sua singularidade e das relações que esta singularidade mobiliza. As cópias de Veronese por Boucher, por exemplo, como objetos de investigação, mobilizam ao mesmo tempo questões referentes e próprias ao Renascimento e questões críticas referentes à França do século XVIII, como a citada disputa entre a predominância do desenho ou da cor. Conservando ainda, como potencialidade para futuras pesquisas, análises sobre a trajetória dessas cópias e a sua inserção no acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Das discussões sobre a gravura extraímos, portanto, essa lição que nos leva a considerar as cópias tanto em relação ao seu referente, quanto em relação ao que lhe é próprio. Em outras palavras, propomos, partindo do pressuposto de que a cópia não pode ser reduzida à expressão de “mera reprodução” (o que costuma lançar as questões no âmbito das relações simples e mecânicas), considerar toda a potencialidade crítica própria de um objeto pensado em sua autonomia, isto é, em sua possibilidade de mobilizar relações.

Um convite à opacidade

Se a História da arte nos ensinou a ver as cópias como “transparências”, ao promovermos um deslocamento de perspectiva, nos vemos agora diante de um convite – ou talvez de um desafio – à “opacidade”, que exige de nós um respeito à densidade, à autonomia dessas presenças que nos olham, e às questões que sua situação⁷ contemporânea nos coloca. Afinal de contas, a própria história da arte ocidental funda-se, como já bem apontava Marques, no paradoxo do culto ao artista grego, cuja obra não se conhece, em geral, senão através de cópias (2013: 20).

Reduzidos à noção de “origem” (tomada com algo em si e não entendida como termo de um paradoxo), estamos fadados a tomar as cópias sempre em remissão a algo que não são, condenando-as a uma comparação que nunca lhes favorece, a uma objeção – “é só uma cópia” – que, sobre o pretexto de as definir, as anula, ao mesmo tempo em que esconde a inconsistência da nossa ideia de “original”. Não mais escravos dessa redução, podemos apontar um caminho distinto, que não mais reduza a “obra de arte” a um único objeto, irrepetível, tocado pela genialidade do artista, que exige dos museus custódia e conservação. Aliás, retomando Powel, uma história da arte que veja na obra algo ligado exclusivamente e, portanto, apenas compreensível em termos de “contexto original”, não tem como lidar com a imagem de uma “obra errante” (e toda obra de arte digna desse nome tem a sua errância) e que em seu devir pode mesmo chegar a prescindir daquele primeiro contexto.

Por fim, concluímos – ainda que sempre de forma provisória – com uma citação do filósofo francês Bruno Latour. Ao defender a perspectiva da trajetória em texto no qual discute a noção de originalidade (nos termos de “migração da aura”), a partir do caso da reprodução da *Nozze di Cana*, de Veronese (instalada em San Giorgio, em 2007), nos convida a lembrar que:

[...] a palavra “cópia” não precisa ser tão depreciativa, uma vez que se trata da mesma etimologia de “copioso”, e, portanto, designa uma fonte de

⁷ Por “situação” entendemos aqui não só um lugar, mas a ação que implica estar localizado, isto é, como a própria palavra indica, uma “ação situada.” Ver: Cherry, Cullen, 2007.

abundância. Não há nada inferior na noção de cópia, simplesmente uma prova de fecundidade. Originalidade é algo fecundo o suficiente para produzir uma abundância de cópias. Tanto é assim que, a fim de dar uma primeira forma à noção abstrata da trajetória, queremos invocar o emblema antigo de uma cornucópia: um chifre de cabra retorcido com uma afiada ponta - os originais - e uma boca larga ruminando à vontade um fluxo interminável de riquezas (tudo graças a Zeus). Na verdade, essa conexão entre a idéia de cópias e a do original deve vir sem surpresas, já que para uma obra de arte ser original não significa nada a não ser a origem de uma longa linhagem.[...]" (Latour, 2010: 04).

Referências

- ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio*. Vol 1. Tradução Vilma De Katinszky. São Paulo: Casac Naify, 2013.
- _____. A História da Arte. In: *História da Arte como História da Cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção a). p. 12-72.
- _____. O Valor Crítico da "Gravura de Tradução". In: *Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o Barroco*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. p. 16-21.
- LATOUR, Bruno. The migration of the aura or how to explore the original through its fac símiles. In: BARTSCHERER (Edit.). *Switching Codes*. University of Chicago Press, 2010. Acessível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>
- MARQUES, Luiz. Cópias e falso. Um paradoxo fundador da arte ocidental. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTE, Ana (Org.). *Ver para Crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013.
- POWELL, Amy. The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition from the cross and its copies. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan (Edit.). *Location*. Art History. Vol. 29, ed. 4, 2007. p. 08-30.
- SILVA, Maria Antonia Couto da. *As cópias de Veronese por François Boucher do acervo do Museu de arte de São Paulo*. Anais do II Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, 2006. p.131-137. Acessível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/COUTO%20DA%20SILVA,%20Maria%20Antonio%20-%20II-EHA.pdf>

Artigo recebido em novembro de 2015. Aprovado em dezembro de 2015