



Inspiração ou Plágio? Processo Criativo de Alguns Artistas Brasileiros

Prof. Marco Elízio de Paiva

Universidade Federal de Minas Gerais
Coordenador da pós-graduação (*lato sensu*) em História da Arte – PUC - MG
Mestre em História da Arte pela University of Texas at Austin

Elio Gaspari, em um artigo intitulado “Cópias Ilustres” publicado na revista *Veja* em 15 de setembro de 1982, acusou Pedro Américo de ter tirado “conceitos inteiros” da tela *A Batalha de Friedland em 1807*, do francês Ernest Meissonier (1875) para pintar a sua famosa *O Grito do Ipiranga* (1888). Esse fenômeno de imitação, seja inspiração por deixar-se levar pelo estímulo da obra de outrem, ou cópia mesmo, perpassa constantemente os processos criativos da arte brasileira. São bem conhecidas, por exemplo, as relações de cópias de modelos europeus por parte dos artistas coloniais. Podemos citar as pinturas imitativas de azulejos que Ataíde, um dos maiores representantes da arte colonial mineira, fez em 1804 para a capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, copiando as gravuras de uma edição ilustrada de uma Bíblia de 1728, feitas por Demarne. Lembramos também as pinturas do santuário de Congonhas, atribuídas a João Nepomuceno Correia e Castro, copiadas das ilustrações da Bíblia alemã de Weigel, que estampava em gravuras algumas pinturas de Rubens. No entanto, a idéia de cópia ou inspiração plagiadora não era entendida naqueles tempos como realmente plágio, ou seja, uma acomodação e aproveitamento das circunstâncias de imagens alheias para se chegar mais facilmente a algum resultado próprio.

No caso colonial, estamos diante de padrões iconográficos que eram impostos aos artistas para que o resultado ficasse respaldado pelo consuetudinário e pela tradição culta, para que fosse moralmente correto e enaltecesse o espírito. O gênio criativo, no caso, se resumiria à capacidade inventiva de adaptar-se ao modelo. O mesmo deve ser visto na relação Pedro Américo/ Meissonier. Muito mais que uma relação de admiração oportunista, era uma relação de obrigatoriedade de imitação, característica criativa geral da arte acadêmica daquela época que adotava as idéias de Joachim Winckelmann (1711-1768). Nelas se pregava o valor da cópia da antiguidade e da imitação dos antigos, da beleza ideal e superior da alegoria, onde objetos e pessoas são sublimados em poses e efeitos devidamente apreendidos pelos mestres. O resultado, consagrado pelo tempo e pelos grandes artistas, se tornava regra de imitação obrigatória. Assim, devemos entender a composição do *Grito do Ipiranga* não como um plágio, mas como uma vasta alegoria prisioneira de modelos impostos pelo ideal que a moda e os mestres acadêmicos franceses exaltavam. Pedro Américo não teve melhor escolha que imitar o modelo admirado; a sociedade toda o impulsionava para tal preferência, aplaudindo a ambos. O mesmo processo deve ser entendido nas relações de outros artistas oitocentistas brasileiros com os modelos europeus; no entanto, há algo oportunista na pura imitação das obras que causavam sensacionalismo nos salões franceses.

Tal é o caso da *Moema* de Victor Meireles (1866) que segue muito próximo as escandalosas telas de Gustave Courbet, principalmente a *La Femme au Perroquet* do mesmo ano. O mesmo deve ser relatado sobre a obra *Arrufos* (1887) do mineiro Belmiro de Almeida, aluno de Lefebvre em Paris, após 1885. A tela *Retour du Bal* de Theodore Chauvel, exibida no Salão de 1879, deve ter causado enorme impacto no jovem artista que não teve escrúpulos em imitá-la. Nesse caso, sua tática principal foi acomodar-se às circunstâncias, a transigência adequada para a consecução de seus objetivos, causar o mesmo impacto na sociedade carioca do segundo império que plagiava, por sua vez, modas e costumes de Paris.

A relação entre modelo e inspiração na arte moderna já se move em outra direção. O modernismo foi uma revolução formal profunda. Novas propostas estéticas de descrição dos objetos e temas se sucederam em uma avassaladora sublevação dos costumes “passadistas”. Prezava-se o novo, o inventivo original, os traços formais significativos da exclusividade individual do gênio criador. Criar originalmente se tornou obrigação; é essa a chama que faz o gênio. Dentro dessa nova regra devemos estudar cada caso com a perspicácia de um juiz imparcial. Não teria sido correta a crítica de Monteiro Lobato em 1917 que observava na obra de Anita Malfatti “acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e Companhia?” Porém, longe de serem plágios, as “extravagâncias” de Anita eram resultados do impacto que a estética do cubismo nascente (leia-se Braque) exercera sobre ela em seus saudáveis contatos com o modernismo europeu. A proximidade de algumas de suas pinturas com aquelas de George Braque, principalmente o *Nu* de 1907 e a *Paisagem no Estaque* de 1908, informam-nos que Anita Malfatti apenas se atualizava no novo em que o mundo moderno inteiro estava se atualizando. Não há oportunismo nesse procedimento, apenas investigação e curiosidade experimental. O mesmo deve-se ver nos esforços dos modernistas brasileiros iniciais, em direção ao cubismo e ao expressionismo: Lasar Segall, Vítor Brecheret, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Analisando principalmente Tarsila, cuja obra tem um parentesco geminado com a de Ferdinand Léger, devemos justificar a semelhança primeiro pela nítida relação mestre/aluna, cujo convívio foi muito produtivo; segundo, pelo interesse pessoal nas questões estéticas de uma “arquitetura da mecânica” que estava mudando a face do mundo e que era pregada por Léger. Tarsila realmente se deixou contaminar pelo universo geométrico-mecânico de Léger, mas suas idéias de uma “estética da máquina” em um mundo metálico e dinâmico foram modificadas quando ela as transferiu de Paris para o Brasil, cuidando de não esquecer da transformação nem quanto à forma nem quanto ao conteúdo. Essa não foi uma transposição de imitação estúpida. A obra de Tarsila pulsa em uma organicidade que Léger nunca teve. Seduzida também pelas idéias de Brancusi, com quem conviveu, ela criou uma essência orgânica das coisas só possíveis de se entender pela brasilidade dessas mesmas coisas e jamais pelas imitações formais das obras do mestre e do amigo. Tal é o caso de sua pintura de 1923, *A Negra*. Passível de ser comparada com diversas figuras semelhantes de Léger como a *Mulher com Flores* (1922) ou *Mulher e Menino* (1922) ou de Brancusi como *Cabeça de Menino* (1913) e *A Negra Branca* (1923), Tarsila se diferencia na qualidade de adaptação da nova forma à terra brasileira e seus mitos. *A Negra* não é jamais um robô metálico légeriano. É tão orgânica quanto tropical e nos fala de uma alegoria da terra brasileira não só pelo tema humano, mas exatamente por esta qualidade formal carnal captada em suas luzes e sombras essenciais. Todas essas qualidades aparecem por inteiro na obra de Tarsila justificando a sua capacidade inventiva de não se adaptar simplesmente ao modelo, mas recriando-o para proveito de suas próprias idéias nacionais. Será que podemos identificar a mesma questão na relação de uma importante pintura de Lasar Segall, a *Paisagem Brasileira* de 1925, com a obra de Paul Klee, *A Vila R* de 1919?

É certo que o imigrante russo Segall vinha, como Anita Malfatti, do meio artístico alemão onde participara desde 1910 nos movimentos modernos de Dresden. Co-fundador do Dresdner Sezession Gruppe, Segall estava seduzido pelo expressionismo germânico em 1919. Foi nesse envolvimento com as idéias expressionistas que ele deve ter tido, com certeza, contato com o genial artista suíço Paul Klee e sua publicação *Schoepferische Konfession* de 1920, um verdadeiro evangelho artístico. Mas nenhuma admiração justificaria uma adaptação tão programada. Malgrado sua importância e beleza, a *Paisagem Brasileira* de Segall nos parece uma adaptação rasa da *Vila R* de Klee onde a riqueza onírica desse último foi convertida em uma sentimental paisagem plana de uma favela brasileira.

Outro gigante brasileiro, Cândido Portinari, parece também ter vivido estreitas aproximações formais tanto em relação à arte européia quanto à latino-americana. A obra decorativa da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, produzida entre 1944 e 1945 é, em síntese, o documento mais notável de como Portinari participou do movimento muralista, estilo desenvolvido no México desde 1921 e único movimento artístico do século XX que fundiu o compromisso político e o caráter genuinamente popular. Ela é, também, um rico documento da impressão poderosa do estilo de Picasso sobre Portinari, além de demonstrativo do entendimento dos clássicos traduzidos em modernidade, porém, como nenhum outro artista brasileiro soube fazer. Farta documentação crítica da época nos auxilia hoje a entender a preocupação em defender a originalidade do artista. Mário de Andrade, por exemplo, havia considerado que Portinari “jamais imita e sequer se apoia num exclusivo exemplo alheio para criar.” Gilberto Amado reconheceu, em 1953, que o artista aceitava tendências, escolas e influências e admitia-as todas; no entanto, se preocupou em defender o pintor ao afirmar: “mas supera-as todas, portinarizando-as, de sorte que cada Portinari é um Portinari mesmo.” Como podemos ver, havia na época uma preocupação em salvaguardar a criatividade daquele que era o orgulho nacional, o “pintor de exportação.” Hoje porém, num contexto crítico mais aberto e investigador, nós não devemos ver estas influências como enfraquecimentos do potencial criativo do gênio. Elas são, muitas vezes, positivas e esclarecedoras do poder da obra em documentar o tempo de sua criação e a personalidade de seu criador. Sabemos, pelo próprio filho de Portinari, que o artista “lutava em 1944 para superar a influência de Picasso”, o que com certeza deveria ser ainda o efeito do impacto da visão da magnífica *Guernica*, (1937) que ele havia conhecido em 1939 em Nova Iorque. No entanto, não acredito que fosse necessário “lutar para superar influências”. Essas defesas das originalidades de Portinari por parte de Mário de Andrade, Gilberto Amado, ou mesmo pelo próprio artista, são desnecessárias. Devemos reconhecer estas influências, detectá-las no exato momento de suas assimilações para, finalmente, identificarmos em suas transformações o potencial criativo nascido dessa comunhão. Aí então estaremos revelando a verdadeira essência do gênio de Portinari pelo entendimento do processo de seu estilo.

O muralismo mexicano conseguiu unir arte e revolução com muito mais sucesso que o construtivismo russo. Seu rompimento com a pintura elitista dos museus ambicionava criar um novo objetivo para a arte, em direção ao espírito do povo, criando uma linguagem compreensível para a cultura popular. É certo que Portinari não ficou insensível a essas idéias nas décadas de 30 e 40; porém, adequou-as ao seu interesse plástico e pictural. Mesmo se considerarmos que, no conjunto decorativo da Pampulha, a temática religiosa foi tratada dentro de deformações expressivas para facilitar a compreensão popular do drama representado, devemos concordar que o artista “não foi um eco retardado do movimento mexicano”, como observou Mário Pedrosa, pois “nunca sacrificou as exigências plásticas ao elemento que nele foi externo ao assunto”. Estas “exigências plásticas”, principalmente advindas da *Guernica* de Picasso, são a divisão composicional e a fusão de planos interligados por linhas que, em Picasso, são angulosas e estridentes e, em Portinari, são sinuosas e barrocas, agregadas ao expressionismo do empaste e ao projeto arquitetônico de Niemeyer. Em comum, a *Guernica* e o mural e painéis da Pampulha (inclusive os azulejos externos e internos) têm o jogo plástico que reforça a mensagem do assunto. “Formas quase geométricas à força de serem duras, que estremecem na dimensão do sentimento”, no dizer de Romero Brest. É, sem dúvida, esse expressionismo pictorial que diferencia Portinari da socialização da arte levada adiante pela didática formal dos muralistas mexicanos. Sua estética, suas deformações expressivas, não se enraízam na cultura popular e, portanto, não se desvinculam do espírito mais legítimo de um expressionismo pessoal e original.

Picasso foi, sem dúvida, uma fonte mais marcante que a de Orozco, Siqueiros ou Rivera. Portinari, na *Via Sacra*, superou suas raízes acadêmicas com o entendimento do caráter plástico da pintura de Picasso. Ele desarticulou as figuras, descobriu luzes no fosco da têmpera e, como afirma Germain Bazin, pintou formas que “parecem construídas pela pá de pedreiro no reboco do muro”. Este empaste violento ressalta o vigor do desenho e nunca pode ser entendido desligado dele. Não há, em nenhum momento da obra do mestre brasileiro, outro exemplo melhor de como desenho e pintura devem se fundir. Aliás, os nítidos esboços a lápis, visíveis a olho nu nos quatorze painéis da *Via Sacra*, deixados assim pelo artista, comprovam a intenção da obra em ser um misto de desenho e pintura, articulados

na consciência do modernismo. Podemos ver ainda uma ligação simbólica entre esse modo plástico expressionista e a intenção da angústia patética do tema. Um é usado como reforço do outro. Portinari conseguiu adequar sabiamente, nesta obra, a expressão plástica da forma ao conteúdo angustioso do drama representado, sem cair na banalidade da imitação pura de Picasso. Diante disto, a grande semelhança de alguns personagens do drama portinaresco com aqueles da obra de Picasso fica então em plano secundário. Muito mais importante é o conhecimento, por parte dele, dos poderes expressivos do automatismo surrealista e, ao mesmo tempo, a segurança em transpor para o moderno sua admiração pelos clássicos, principalmente os primitivos renascentistas italianos.

Deriva do automatismo aquele caráter propositalmente apressado, à maneira de “croquis”, que percorre todas as figuras humanas dos quatorze painéis da *Via Sacra*. Porém, por mais fluídica e espontânea que seja a definição dos detalhes, o conjunto sempre nos remete, ora à solenidade estatuária de Masaccio ou Piero della Francesca, ora às composições equilibradas em rigor geométrico de Giotto e Paolo Uccello. A força do drama ganha imensamente com esta definição. Não há espaço para o sentimentalismo em razão da crueza patética do modelado e o teatro da angústia no tema da paixão não se torna afetado em razão da solenidade clássica das composições. O resultado foi tão notável que o próprio artista não se superaria em obras futuras. Nem mesmo nos grandes murais da igreja, parte inseparável da compreensão do todo, existe esta unidade expressiva que articula uma tão variada gama de influências diferentes.

O fundo dos murais, por exemplo, seja na sinuosidade das linhas escuras da azulejaria externa (que entendemos como um eco do desenho sinuoso da própria igreja) ou na geometria do mural interno, não sugerem tão fortemente a unidade “ideológica” que existe, com certeza, na *Via Sacra*. Nela, as nuances mais claras do colorido geral que definem as estruturas geométricas do fundo, criam um elemento distante dos tons picasseanos para ser uma alusão bem mais evidente às esculturas arquitetônicas e paisagísticas que Niemeyer e Burlie Marx deveriam estar discutindo para o projeto Pampulha. Podemos afirmar que a *Via Sacra* da Pampulha é a mais significativa obra de Portinari por ser a confluência de toda a sensibilidade do artista; mas ela é também o melhor esforço brasileiro em dialogar com o modernismo internacional.

O mesmo empenho criativo e não imitativo deve ser entendido na invenção arquitetônica de Oscar Niemeyer para a Capela de São Francisco que abriga os murais e a *Via Sacra* de Portinari. A ligação ideológica do genial arquiteto brasileiro com as linhas transcendentais das vanguardas russas é aqui bem evidente: as mesmas intenções de libertar a forma da tradição representativa para dar-lhe um sentido, tanto de dinamismo, quanto de abstração, transcendendo o processo construtivo convencional pela pura expressão plástica. No entanto, seja por ingenuidade, seja por excesso de ardor político, tanto o construtivismo russo quanto essa criação de Niemeyer, não foram completamente abstratas no sentido não-representacional que esse adjetivo conceitua. O movimento construtivista na Europa tinha sido a primeira expressão completa da ideologia marxista e sua ligação íntima com um organismo revolucionário bem sucedido fizera dele o primeiro movimento moderno a socializar a arte; por isso ele caminhou, em alguns aspectos, rumo a uma natureza propagandista. Apesar de ser facilmente notável é muito pouco demonstrada a relação das formas da Capela de São Francisco com os desenhos construtivistas russos como, por exemplo, os cartazes de rua *Bater o Branco com a Cunha Vermelha* de El Lissitzky, assim como seu projeto para a *Tribuna Lenin*, ambos feitos por volta de 1920. Essa natureza abertamente propagandista dos ideais comunistas através de formas geométricas simbólicas fascinou certamente o jovem arquiteto brasileiro já engajado, na época do projeto arquitetônico da Pampulha, nos ideais da revolução comunista. No cartaz de El Lissitzky, as duas forças políticas antagônicas, comunismo-capitalismo, metaforizadas em formas geométricas, se chocam provocativamente. Para melhor entendermos essa intenção panfletária basta observarmos um projeto de escultura pública feito por Nikolai Kolli em 1918, um dos artistas do círculo de El Lissitzky. Apesar de tão antiga, essa *Cunha Vermelha* nos ajuda a entender alguma simbologia semelhante nas produções de Niemeyer iniciadas na capela da Pampulha. Nela, as formas geométricas simples incorporam a simbologia socialista de modo claro e inquestionável e nela podemos ver ainda outras relações com outros monumentos posteriores de Oscar Niemeyer. Essa relação é, com certeza, uma relação justificada por ideologia e

intenção referencial direta. Não estaria aí o motivo das autoridades religiosas mineiras da época se recusarem a aceitar a abençoar a moderníssima capela? Ela é sem dúvida uma obra cuja intencional comunhão plástica com as mais importantes vanguardas modernas nos leva a entender a possibilidade de uma arte brasileira em expressão internacional.

Por sua vez, a decoração do batistério da mesma capela de São Francisco, com os baixos-relevos em bronze feitos por Alfredo Ceschiatti em 1944, têm também estreita relação com modelos europeus. Trata-se das esculturas de *Adão e Eva* de Jacopo della Quercia que decoram, desde 1425, as pilastras laterais da porta de entrada da igreja de San Petronio em Bologna. O vigor plástico e a intensidade dramática das cenas do Gênesis lá representadas, devem ter chamado a atenção do artista mineiro que andava pela Itália ao final da década de 30. Ele não só imitou essas cenas no batistério da Pampulha como também intencionou captar a mesma robustez dos modelos dentro da mesma composição. Que justificativa daríamos para tal feito senão a admiração artística e a emulação respeitosa? Acreditamos que Ceschiatti não copiou simplesmente. Ele inseriu sua premiada obra da Pampulha em um círculo de emulações históricas em torno da obra de Jacopo della Quercia, que provinha, por sua vez, das admirações daquele artista sobre Masaccio e que serviu mais tarde também – ambos – à admiração de Miguel Ângelo. Compreendido esse universo milenar das inspirações históricas, qualquer questão sobre mera imitação se anula aqui pela força da intenção culta. O batistério de Ceschiatti na Pampulha é, antes de um plágio, uma lição didática de conhecimento e oportunidade, atualização moderna e exemplo de inspiração ilustrada. No entanto, essa elegante interação entre uma imagem pré-existente e a criatividade artística brasileira das décadas posteriores não pode ser reconhecida como tal em centenas de outros casos posteriores.

A produção artística no mundo do pós-guerra surpreendeu a crítica ao desenvolver uma outra relação com imagens pré-existentes. Primeiro foi o retorno à figuração em uma época em que a abstração parecia ser o grande desfecho do formalismo moderno. Em seguida foi o uso de imagens banais e comerciais pré-existentes, inclusive a fotografia, como ferramenta, apoio ou comentário das próprias qualidades estéticas dessas imagens, enquanto ícones existentes dentro das aglomerações urbanas da nova sociedade industrial e suas relações de consumo. É certo que aquele período foi marcado por uma grande ligação da arte brasileira às alternativas internacionais, como também foi muito rico em produções livres que ampliaram as noções de objeto de arte. Mas mesmo com o espírito irônico do Dadaísmo retornando com força destruidora sobre qualquer convenção proibitiva à criação, a originalidade ainda era uma exigência e o plágio execrável. O que dizer então da sequência de semelhanças que a produção jovem brasileira da época possui com a avassaladora produção “pop” norte-americana?

Quando o abstracionismo começou a perder força, a geração jovem mundial passou a se interessar pela figuração dos símbolos da cultura de massa da sociedade de consumo, redefinida pelas novas condições de tecnologia e *mass media*. Pelos finais dos anos 50 e ao longo dos anos 60, ingleses e norte-americanos passaram a criar arte figurativa claramente dirigida a uma ampla faixa de público, anônimo, disperso e heterogêneo. O sucesso dessa conversão de uma grande audiência à arte dependia da criação artística de imagens facilmente reconhecíveis, assim como dependia também dos próprios meios de comunicação de massa para sua veiculação. Essa arte dita “Pop” centralizou-se então no interesse pelo universo do imaginário urbano e pela participação do público. No Brasil essas inovações artísticas foram confrontadas ainda com o quadro da realidade sócio-política do país após a Revolução de 1964, mas continuava sendo o avassalador sucesso da arte norte americana a referência estética principal. Essa ocidental e capitalista forma de produção artística, profundamente baseada nas liberdades criativas do Dadaísmo, permitia com certeza influências diretas e até mesmo, plágios. Porém, em uma avaliação crítica atual podemos analisar alguns artistas e seus processos de envolvimento com a arte Pop norte-americana de modo a entendermos seus potenciais de originalidade ou submissão à imitação.

Dois casos clássicos podem ser os paulistas Wesley Duke Lee e Antônio Henrique Amaral. O primeiro, afeiçoando-se aos processos criativos das *combine paintings* de Robert Rauschenberg e com um refinado senso de humor, foi capaz de relacionar-se com a nova expressão artística internacional sem esbarrar em questões de imitações oportunistas. O segundo, conscientizando-se do poder de sua cultura original, retomando as questões estéticas do modernismo paulista – mormente Tarsila e seu

“antropofagismo” – produziu uma das mais significativas imagens do movimento tropicalista além de um originalíssimo ícone da arte Pop brasileira, tanto estético quanto temático.

Ficar alheio às questões internacionais de arte que então se globalizavam seria um imperdoável bairrismo. Esse é, portanto, o caso de Wesley Duke Lee que, por isso, constituiu um elo importante entre o potencial brasileiro e as novas linguagens do mundo ocidental civilizado. Circulando pelos Estados Unidos e Europa em sua escalada formativa Wesley nunca se deixou levar pela imitação fácil dos grandes nomes para se valorizar. Apesar de alguma aproximação formalista com a obra de Rauschenberg (veja *Canyon* de 1959 e *Buffalo* de 1964), sua atuação nas vanguardas brasileiras da época é toda original, levando-a ao reconhecimento internacional. Wesley, com grande conhecimento de causa, inspirou-se adequadamente nas novas propostas formais internacionais para produzir uma arte pertinente, tanto formal quanto iconográfica, ao momento histórico de sua produção.

Também Antônio Henrique Amaral buscou inspiração em formas alheias, porém com uma intenção claramente renovadora, tanto formal e iconográfica quanto conceitual. Sua série *Brasiliana*, pintada a partir de 1968, impõe uma visão reflexiva mordaz do mundo latino-americano a partir, sem dúvida, das famosas telas de Tarsila do Amaral (veja *Lua* de 1928 ou *Distância e Abaporu*, também do mesmo ano). No entanto, sua pintura não repete qualquer questão poética das telas tarsilianas originais, produzidas sob a força das ideais literárias modernas do “Antropofagismo” e do “Pau-Brasil”, mas adensa e reafirma, como uma continuidade válida e corajosa, a força expressiva daquelas em uma outra visão crítica do Brasil que vivia então a pressão dos horrores da ditadura militar. A mesma criatividade não se pode avaliar na produção, na mesma época, do paulista Cláudio Tozzi, do paraense Osmar Dillon e da ítalo-carioca Pietrina Checcacci.

Mais um programador visual que um pintor, Tozzi arrebanhou prêmios nos anos 60 que lhe deram uma projeção latino-americana. No entanto, a semelhança de sua obra com as criações da figuração pop norte-americana me parece muito submissa à idéia alheia — principalmente a de Roy Lichtenstein — para ser considerada originalidade consistente. O *Bandido da Luz Vermelha* de 1967 — malgrado sua temática brasileira — e o *A Guerra Acabou* de 1968, por exemplo, são apropriações formais e iconográficas de obras de Lichtenstein como o *Eddie Diptych* de 1962 demonstra. O mesmo se deu com o paraense Osmar Dillon que, mesmo tendo uma reconhecida atuação no movimento neo-concreto pela interação entre poesia e pintura — livros-poemas e os interessantes “não-objetos” — foi fascinado pelo atrativo sucesso da moda Pop dos anos 60, aproximando-se também demasiadamente da produção original de artistas norte-americanos como Robert Indiana. O seu objeto *Eu-Tu* (1972), por exemplo, não tem origem criativa própria; está totalmente submetido à imitação da idéia daquele artista norte-americano em suas célebres serigrafias, cartazes e esculturas *Love* de 1967. Do mesmo modo Pietrina Checcacci se submeteu à imagem criada originalmente pelo norte-americano Tom Wesselman para produzir pinturas demasiadamente próximas em idéia e forma que não se sustentam independentemente. O ponto de partida da obra de Tom Wesselman — a colagem e o sensualismo publicitário, em geral relacionados com poses exibicionistas do corpo feminino, em cores cruas e chapadas — são imitados por Pietrina de tal modo que suas tentativas de abasileiramento de suas produções com títulos brasileiros ou uso de colagens de tecidos de gosto popular se perdem diante da evidência da repetição. O *Eva Terra* e o *Gildinha e seus Amigos*, ambos produzidos por volta de 1973, são exemplos dessas apropriações formais e iconográficas de Tom Wesselman evidentes em sua série de *Bedrom Paintings* de 1967-1971.

Há um gigante brasileiro que também produziu bastante em emulação de artistas estrangeiros de sucesso; no entanto, ele evoluiu para uma obra original e importante o suficiente para ganhar a independência e o mercado internacional. É o caso do goiano Siron Franco. Suas pinturas iniciais seguem muito proximamente a obra do inglês Richard Lindner em todas as direções formais e iconográficas. Como em uma ousadia juvenil, Siron Franco manteve esta aproximação por tanto tempo e tão abertamente citada que jamais irá se desvencilhar desse início imitativo; porém, sua mesma ousadia constante, aliada a uma produção de fôlego, com intensa ironia mordaz ácida, fez dele um dos maiores pintores brasileiro da década de 80. Hoje, sua merecida fama se respalda na própria globalização de inspirações, onde influências múltiplas se conjugam em efeitos novos de aparentes padrões originais.

Em Siron se mesclam influências não só do design pop de Lindner, mas também do desenho colorido mágico de David Hockney e da morbidez claustrofóbica de Francis Bacon. Afinal, essas influências, possibilitadas pelo bombardeamento excessivo de imagens artísticas em toda a mídia planetária, passam hoje através de todos os artistas da nova geração. A dita "Geração 80", ela mesma, liberou a influência de inspiração ao limite do plágio passar a ser válido, ora como humor, ora como homenagem ao mestre reverenciado. Admiração e conhecimento se tornaram, portanto, álibis do artista pós-moderno.

No entanto, outros dois grandes talentos da arte contemporânea brasileira, apesar de suas revelências fundamentais a imagens pré-existentes, não se apegaram tão diretamente a elas para garantir suas obras. Trata-se dos mineiros Marcos Coelho Benjamim e Fernando Lucchesi cujas inspirações são originalíssimas. Especulando o universo das criações populares mineiras ou as raízes africanas da brasilidade, esses dois artistas ganharam a admiração de um grande público que sabe valorizar autênticas genialidades. Benjamin cria objetos cuja função é pura revelação da mineiridade. Suas esculturas aprisionam em formas artísticas contemporâneas a velha invenção criativa do povo e se tornam verdadeiros sacrários dessa "alma" popular. Tal é o caso de seus gigantescos "raladores" e suas "rodas" que se referem ao mundo criativo dos artefatos dos latoeiros rurais mineiros, sem imita-los funcionalmente, apenas os reverenciando como forma abstrata de beleza e originalidade esquecida pelo tempo. A arte de Lucchesi faz eco a formas e motivos oriundos também da centenária criatividade popular. Seus celebrados "altares" de 1983 a 1986, assim como seus "oratórios" e "armários" são referências poéticas de uma inventividade popular brasileira também perdida na memória atual: gosto estético presente em modestas capelas rurais, singelos oratórios para culto doméstico saídos das mãos do povo simples, ingênuos artesanatos de romarias. Trata-se de uma renovação icônica desse gosto antigo, assim como um intenso desejo decorativo geométrico enraizado nos costumes das raças africanas que contribuíram na formação desse país. Benjamim e Lucchesi se inspiram nesse filão cultural nacional para produzir uma arte atualíssima, arrojada e expressiva. Suas obras comungam um onírico parentesco com decorações inusitadas da tradição popular, desde as monumentais pinturas em muros africanos na Nigéria ou Rodésia até simples lameiros de caminhões vendidos ao longo das estradas brasileiras. Em nenhuma outra produção internacional contemporânea eu vejo uma melhor qualificação da imitação de imagens culturais pré-existentes como lição artística de valor.