



## APRECIÇÃO E REPRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE NA PESQUISA E NO ENSINO

Luciene Lehmkuhl  
lucilehmkuhl@hotmail.com  
Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 2316-6479

### Resumo

Este texto propõe refletir acerca do uso de obras de arte e suas reproduções na pesquisa e no ensino, nos campos da arte e da história. Interessa pensar os significados adquiridos pelas obras a partir da sua reprodutibilidade técnica. O ponto de partida para esse propósito é a pintura intitulada *Despertar de Ícaro*, do pintor Lucílio de Albuquerque, produzida em 1910 e publicada em diferentes meios impressos entre os anos de 1922 e 1988.

**Palavras-chave:** reprodução, obras de arte, ensino, pesquisa, impressos.


### Abstract

This paper proposes a reflection on the use of art works and their reproductions in research and teaching, in the fields of art and history. It is interesting to think the meanings acquired by art works from their technical reproducibility. The starting point for this purpose is the picture called *Despertar de Ícaro*, from the painter Lucílio de Albuquerque, produced in 1910 and published in different printed media between the years of 1922 and 1988.

**Keywords:** reproduction, works of art, teaching, research, print.

O contato do professor/pesquisador e dos estudantes com as obras de arte se faz, na maioria das vezes, por meio das reproduções. São raras as oportunidades de se visualizar os originais de uma obra de arte, sejam elas desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, instalações etc. Essa ação requer deslocamentos, autorizações, o gosto por viagens e tudo que as envolve. Assim, é que professores/pesquisadores optam frequentemente pelo uso das reproduções em sala de aula e em seus grupos de estudos. Por outro lado, quando da realização de pesquisas cujos objetos de estudo e/ou fontes são obras de arte, somos obrigados a capturar as imagens das obras que visualizamos no original, nas salas expositivas ou nas reservas técnicas de museus e arquivos, para que possamos dar prosseguimento às investigações. Portanto, frequentemente visualizamos reproduções das obras com as quais trabalhamos, seja na pesquisa, seja no ensino.

Este texto propõe refletir acerca do uso de obras de arte e suas reproduções na pesquisa e no ensino, no campo da arte ou da história. O ponto de partida para esse propósito é a pintura intitulada *Despertar de Ícaro*, do pintor Lucílio



de Albuquerque, datada de 1910, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde está guardada na reserva técnica. Tive a oportunidade de estudar essa obra e publicar um texto com reflexões em torno do pintor, do contexto de realização e da crítica (2005, p.100-124). Na ocasião, estava interessada em apresentar a leitura da obra a partir do seu contexto de produção. Seu lugar de feitura, como diria Gombrich. Assim, busquei conhecer um pouco mais do artista que a realizou, sua trajetória pessoal, sua formação artística e, especialmente, os acontecimentos do meio no qual a obra foi produzida e no qual teve sua difusão imediata.

Com o passar do tempo, à medida que utilizava essa mesma obra nas aulas e na pesquisa, outras questões foram surgindo e, ainda hoje, o Ícaro de Lucílio continua a tomar minha atenção. Se tudo começou com o estudo do conjunto de obras que compunham uma exposição no ano de 1940<sup>1</sup>, o desenrolar dos anos trouxe a tona outros dados acerca da obra e do autor. Iniciei, em 2006, uma pesquisa com a revista *Ilustração Brasileira*, cuja coleção pode ser encontrada no acervo do CDHIS/UFU e tem motivado pesquisas de diferentes temas no âmbito da História, da Arte e do Design Gráfico<sup>2</sup>.


Nessa revista, pude encontrar reproduções da pintura *Despertar de Ícaro* publicadas em números diversos, em diferentes formatos e diferentes técnicas de impressão. A diversidade na reprodução da obra acaba por gerar diferentes resultados na sua visualidade, na sua imagem. Alteram-se as cores, os contornos, as linhas e também as formas e figuras que fazem parte da composição. Passo a apresentar, neste texto, os apontamentos que tenho feito durante o tempo de contato com essas reproduções, tanto na revista *Ilustração Brasileira* quanto em outras publicações, em diferentes datas. Esses apontamentos são provisórios e fazem parte de pesquisa ainda em andamento.

Já no texto publicado em 2005, havia apontado à importância de atentar para a reprodução da obra e, o quanto a própria reprodução em preto e branco havia possibilitado visualizar um dos elementos chave para sua leitura. Na ocasião, apoiei-me no texto apresentado por Teixeira Leite em seu *Dicionário Crítico de pintura brasileira* para apresentar o quadro e iniciar sua leitura. A reflexão do autor se baseou no tema do quadro e na presença de um sutil perfil do *Demoiselle de Santos Dumont* no canto superior direito da composição.

---

1 Pesquisa acerca da participação do Brasil na Exposição do Mundo Português foi desenvolvida para a elaboração da tese de doutorado, defendida em 2002 no Programa de Pós-graduação em História Cultural da UFSC. Essa pesquisa foi publicada em forma de livro em 2011. Ver Referências Bibliográficas.

2 Pesquisas com a revista *Ilustração Brasileira* vem sendo desenvolvidas na UFU desde 2006 e já produziram trabalhos de IC, monografias de conclusão de curso, dissertações e artigos. Um balanço dessa produção pode ser conferido no texto que publiquei em 2010. Ver Referências Bibliográficas.



No *Despertar de Ícaro*, Lucílio de Albuquerque utiliza, numa cena de atmosfera nitidamente simbolista, recursos impressionistas. O filho de Dédalo, recém-despertado de seu longo sono, observa ao longe, contra a linha do horizonte, o esbelto perfil do *Demoiselle*, de Santos-Dumont, cujo vôo pioneiro o artista pudera presenciar, poucos anos antes, em Paris. Versado em ciências esotéricas, Lucílio deve ter experimentado prazer especial em pintar tal obra, que em síntese simboliza a vitória do engenho humano sobre as forças da natureza. (LEITE, 1988, p.154).

Na ocasião descrevi o processo de leitura do quadro e o quanto ao contemplar a obra original ou sua reprodução em cores, feita a partir do original, percebi a dificuldade em visualizar o “esbelto perfil do *Demoiselle*”, descrito pelo autor. Foi então, ao observar uma reprodução em preto e branco, apresentada no Dicionário de Teixeira Leite, que melhor pude visualizar o sutil perfil do aeroplano. Pude confirmar na experimentação e na prática da pesquisa, a aplicação do pensamento de Walter Benjamin acerca da reprodutibilidade técnica das obras de arte. Vem de John Berger, leitor de Benjamin, a frase que me permitiu fazer essa síntese, ou seja, que permite ao pesquisador identificar um detalhe que nem mesmo na obra original é possível perceber com tamanha nitidez e facilidade.


Na era das reproduções de arte, o significado das obras originais já está ligado a estas. O seu significado tornou-se transmissível, que o mesmo é dizer ter-se transformado numa espécie de informação [...]. Quando uma pintura é utilizada neste sentido, o seu significado modifica-se parcial ou totalmente (BERGER, 1999, p.28).

A partir dessa constatação passei a atentar mais e mais para os pequenos detalhes encontrados nas reproduções das obras de arte e das imagens em geral. Passei a observar mais atentamente aquilo que as imagens reproduzidas permitem ver do que nos é quase imperceptível nos originais. A pesquisa fez emergir, nos exemplares da revista *Ilustração Brasileira*, diferentes reproduções do quadro de Lucílio de Albuquerque. Foram três reproduções coloridas publicadas em 1922, 1940 e 1942 e outra em preto e branco publicada em 1937. Agregando-se a essas a reprodução também em preto e branco do livro de Teixeira Leite de 1988 e a fotografia feita na reserva técnica do museu, durante a pesquisa no ano de 2000, é possível contar com cinco diferentes reproduções da pintura. Ou seja, cinco diferentes possibilidades de contato com a obra e conseqüentemente cinco diferentes maneiras de ver<sup>3</sup>.

Mas, quais são exatamente essas diferenças? Elas residem nas formas e figuras presentes nas imagens? Residem nas dimensões e cores? Residem nos textos que as acompanham? Nas críticas que dão a ler a obra? Nas legendas

---

3 Por questões de ordem técnica optei por não apresentar as imagens no texto. Elas serão apresentadas unicamente durante a exposição oral do trabalho.




que induzem o expectador a ver o imperceptível? Vejamos, então, algumas possibilidades de respostas e suas imensas variações.

Ao nos aproximarmos de uma imagem que pretendemos estudar, seja ela uma obra de arte ou não, é necessário fazermos alguns registros de ordem técnica, formal e temática, limitando-nos a mera descrição do observado. Esse recurso permitirá a identificação elementar de importantes dados para a manipulação futura da imagem, como seu uso em um texto, sua referência e citação.

No caso do *Despertar de Ícaro*, dependendo da reprodução a qual o pesquisador/professor teve acesso seus dados serão “ligeiramente” modificados. No que concerne à descrição técnica no quesito localização, pode-se referenciar apenas a obra e si e o seu local de guarda, no caso de se lidar com a reprodução do quadro pertencente ao museu ou, pode-se referenciar também o local de publicação, no caso da utilização de uma das reproduções publicadas. Mas esse é apenas um dos pontos, e talvez o menos problemático, porque um dos mais evidentes e de fácil constatação durante a pesquisa. Uma descrição do ponto de vista formal possivelmente engendrará problemas ao se observar as cores, as linhas, as formas e volumes que podem apresentar diferentes aparências nos diferentes formatos de apresentação, seja a obra original, sejam as diferentes reproduções. Assim também uma descrição temática poderá facilmente se deparar com enganos e ocultações, como no caso do perfil do *Demoiselle*.

Caso o professor/pesquisador não esteja atento para o suporte com o qual está lidando, suas reflexões posteriores podem ficar comprometidas. Por exemplo, ao se deter no contexto de produção e de circulação da obra os dados coletados inicialmente serão de grande utilidade. Conhecer as técnicas e os materiais utilizados na confecção da obra auxiliará na sua localização geográfica e temporal. No caso do *Ícaro* de Lucílio, saber que essa pintura foi apresentada em um salão de arte parisiense, no início do século XX, permite concordar com as referências e legendas da obra que definem a técnica empregada pelo autor, mesmo que as reproduções nos façam duvidar dessa técnica. Podemos notar, nas reproduções publicadas na revista, as diferenças de tonalidades e de texturas que induzem a pensar na utilização de materiais pictóricos menos densos, como a têmpera ou a aquarela. No entanto, a análise das publicações e o estudo das técnicas de impressão gráfica, permitem verificar o distanciamento técnico da apresentação da obra como reprodução em relação ao seu original. As reproduções coloridas da pintura de Lucílio, publicadas em 1922, 1940 e 1942, apresentam significativas variações de cores, tons, formas, texturas e traços. A observação de apenas uma dessas reproduções pode levar a uma leitura limitada, enquanto que a apreciação de um maior número de reproduções



e especialmente sua comparação com a obra original, permite o alargamento do espectro de análise.


A identificação dos dados de publicação das reproduções da obra permite verificar atentamente a sua circulação, tanto imediata quanto posterior a sua feitura. Por outro lado, relacionar as legendas e os textos críticos que acompanham essas reproduções faz ver a presença da obra no meio artístico, seja da época concernente à existência do autor ou de épocas posteriores a ele. A partir dessas referências pode-se verificar a presença da obra nos compêndios historiográficos e, para além deles, nos documentos que permitem escrever outras histórias da produção e circulação da obra.

Os comentários críticos a Lucílio de Albuquerque, presentes na historiografia da arte, fazem referência ao aspecto mental de sua pintura. Oliveira Lima, citado por Teixeira Leite (1988, p. 116) comenta: “Não se quis o artista limitar a reproduzir a natureza, quero dizer, a interpretá-la. Aspira a dar nas telas as idéias que são expressão legítima da sua inteligência e a correlação necessária da sensibilidade, fundamento da arte”. Reis Júnior (1940, p.284) salienta seu “preparo humanístico raro entre os artistas brasileiros, sua inteligência estava mais familiarizada com o tato das idéias, o que o habituara a admitir e a respeitar as alheias”. Acompanhando a reprodução em preto e branco da pintura *Despertar de Ícaro*, na revista *Ilustração Brasileira*, Flexa Ribeiro (1937, p.19.) faz referência à “consciência de um pintor para o qual a arte não é somente pintar, antes sentir, compreender o sentido do que se pinta, porque se pinta, embora de natureza limitada na originalidade”.

O pintor ao comentar seu próprio trabalho em depoimento publicado por Teixeira Leite (1988, p.116), afirma não possuir um gênero predileto e pintar marinhas e paisagens, com o mesmo entusiasmo, mas confessou ficar mais satisfeito toda vez que realizava um “quadro de idéia, que faça pensar”. Qurino Campofiorito (1983, p.32) faz ver que Lucílio se aproxima do comportamento impressionista, sem se dedicar aos “princípios científicos da luz e das cores, mas conservando uma espontaneidade individual, adotando o rompimento dos contornos e assim permitindo maior expansão aos efeitos atmosféricos”.

No tempo em que o artista esteve em Paris, entre 1906 e 1910, havia grande efervescência de possibilidades artísticas, métodos, escolas, estilos e técnicas como a permanência da disciplina neoclássica que persistia na *École Nationale Supérieure des Beaux Arts* e seus desdobramentos nas escolas privadas como a famosa *Academie Julian* (frequentada por Lucílio), as experimentações advindas dos impressionistas, a presença do gosto *art nouveau*, a reação simbolista, a diversidade apontada pelos neo-impressionistas e os primeiros experimentos






cubistas. Os textos que tratam da obra de Lucílio são unânimes em afirmar seu ecletismo, seu desinteresse pelos ensinamentos da academia francesa, sua aproximação às práticas dos impressionistas e aos caminhos apontados pelos simbolistas.

Neste texto interessa-me menos decifrar os mistérios da produção e do pensamento do artista que lançar um olhar à circulação de sua obra na imprensa ilustrada e na historiografia da arte. Os meios impressos, revistas e livros, permitem visualizar as reproduções das obras do pintor, engendrando reflexões acerca da reprodutibilidade técnica e os significados das obras de arte.

Interessa assinalar, por exemplo, que Flexa Ribeiro aborda a obra de Lucílio em paralelo à obra do pintor Da Veiga Guignard, nomeando ambos como “evolucionistas da plástica”, expressão que dá título ao texto. O autor procura apresentar uma aproximação entre os dois artistas e suas capacidades de produção autônoma em relação aos seus mestres, apesar de marcar suas diferenças no tocante à formação e soluções plásticas encontradas. O texto apresenta uma reprodução em preto e branco da pintura *Despertar de Ícaro* de Lucílio, ladeada por reproduções de obras dos mestres Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo. Nas páginas seguintes, em meio ao texto são apresentadas reproduções de obras de Henrique Bernardelli e dois mestres primitivos de retábulos da Alemanha do norte, todas em preto e branco. Em reprodução colorida e sozinha na página ao lado está uma obra de Guignard.

A leitura do texto e a simples visualização das páginas nas quais ele está apresentado fazem pensar nas escolhas e decisões tomadas pelo autor, pelo diagramador e pelos editores. A história do livro e da leitura já nos mostrou que não devemos negligenciar a participação dos técnicos que preparam os impressos, esses interferem deliberadamente ou não nos textos propostos pelos autores, acabando por apresentar ao leitor outro texto, aquele diagramado na página, aquele que é dado a ler. Roger Chartier (1998, p.8) destaca a importância de “dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna livro”.

Saber se a apresentação que visualizamos nas páginas da revista foi escolha do autor, do editor ou do diagramador apresenta-se como tarefa de difícil resposta a essa altura da pesquisa, no entanto, algumas inferências são possíveis de serem feitas para além do conteúdo do texto. Sabemos que a pintura de Lucílio já havia sido reproduzida em cores, na revista, no ano de 1922. A obra de Guignard, por sua vez, nunca havia figurado nas páginas da *Ilustração Brasileira*. Percebe-se que o clichê produzido para a impressão em cores pode ter sido reutilizado para a impressão em preto e branco, que a dimensão da



reprodução do Ícaro de Lucílio coloca-o em destaque ao lado de dois mestres do pintor na Escola Nacional de Belas Artes. Igualmente, a reprodução em cores da obra de Guignard o coloca em destaque em relação ao pintor Bernardelli e aos mestres alemães, cujas reproduções das obras são apresentadas em preto e branco e em pequena dimensão, na página ao lado da obra do pintor. Vale lembrar também, que a revista publica em cada número uma ou duas Tricromias, reproduções em cores de obras de artistas brasileiros ou estrangeiros. Nesse número na página 21 a reprodução colorida da obra de Guignard ocupa o lugar de uma dessas Tricromias.

A partir dessas observações é possível perceber a intrincada trama que envolve a apresentação de um texto e de obras de arte em uma página impressa, fator que conduz a incluir nas análises das imagens reproduzidas elementos que ultrapassam seu contexto de produção e sua feitura, como as questões editoriais de ordem técnica, econômica, política, estética etc que envolvem sua publicação.

## Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, v. 1), p. 165-196.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1999.


CAMPOFIORITO, Quirino. A República e a decadência da disciplina Neoclássica: 1890 – 1918. In: CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, v. 5.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 8.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico de pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEHMKUHL, Luciene. O Ícaro da Modernidade: a homenagem de Lucílio de Albuquerque a Santos-Dumont. In: CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco; MACHADO, Maria Clara Tomáz. (org.). *História: narrativas plurais, múltiplas linguagens*. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 100-124.

LEHMKUHL, Luciene. Arte em revista: obras de arte publicadas na revista Ilustração Brasileira. *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Tomo 2 / VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Meio digital. <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>



LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

REIS JÚNIOR, José Maria. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944.

---

## Minicurrículo

Luciene Lehmkuhl é professora Associada do Instituto de História da UFU e integra, como professora permanente, os programas de Pós-Graduação em História e em Artes. Possui licenciatura em Educação Artística na UDESC e História na UFSC, instituição na qual concluiu mestrado e doutorado em História, com ênfase em História Cultural. Concluiu recentemente um pós-doutorado no CEHTA/EHESS.