

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

JAMILE SILIANE DA SILVA

A APROPRIAÇÃO NA SÉRIE MATÉRIA ESCURA DE MANOEL VEIGA:
FOTOGRAFIA, CIÊNCIA E CARAVAGGIO

FLORIANÓPOLIS

2021

JAMILE SILIANE DA SILVA

A APROPRIAÇÃO NA SÉRIE MATÉRIA ESCURA DE MANOEL VEIGA:

FOTOGRAFIA, CIÊNCIA E CARAVAGGIO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dra. Alice de Oliveira Viana
Coorientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna

FLORIANÓPOLIS

2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Silva, Jamile Siliane da
A APROPRIAÇÃO NA SÉRIE MATÉRIA ESCURA DE
MANOEL VEIGA : FOTOGRAFIA, CIÊNCIA E CARAVAGGIO
/ Jamile Siliane da Silva. -- 2021.
159 p.

Orientadora: Alice de Oliveira Viana
Coorientador: Antonio Carlos Vargas Sant'Anna
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2021.

1. Apropriação . 2. Alegoria. 3. Manoel Veiga. 4. Arte
contemporânea. I. Oliveira Viana, Alice de . II. Vargas
Sant'Anna, Antonio Carlos. III. Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais. IV. Título.

JAMILE SILIANE DA SILVA

**APROPRIAÇÃO NA SÉRIE MATÉRIA ESCURA DE MANOEL VEIGA:
FOTOGRAFIA, CIÊNCIA E CARAVAGGIO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Teoria e História das Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Alice de Oliveira Viana - CEART/UDESC

Membros:

Prof^a. Dr^a. Lucila Vilela - CEART/UDESC

Prof^a. Dr^a. Talita Gabriela Robles Esquivel - CAV/UFSM

Florianópolis, 05 de novembro de 2021

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus orientadores, Antonio Vargas Sant'Anna pela paciência e a motivação neste segundo ano de pesquisa, mas principalmente pelos seus ensinamentos sobre o que é ser uma pesquisadora, e Alice Viana por assumir um compromisso de orientação nos últimos meses devido a aposentadoria de Antonio Vargas.

Agradeço imensamente a Manoel Veiga, por sua generosidade e disponibilidade ao longo desta pesquisa.

Sou grata aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, pois ao longo desses dois anos aprendi muito, e esse aprendizado contribuiu para o meu amadurecimento enquanto pesquisadora.

Reconheço e agradeço as contribuições feitas pelas professoras Silvana Macedo e Talita Esquivel, que estiveram na banca de qualificação. Os seus apontamentos proporcionaram a melhoria desta dissertação.

Agradeço as minhas amigas, Josiele Tomazi, Yasmim San Martins e Dominique Fontanella, por me motivaram ao longo dessa pesquisa e por me distraírem dela em alguns momentos. Sou grata ao meu companheiro, Saulo, por conversar sobre essa pesquisa comigo diversas vezes. Sem essas conversas não conseguiria encontrar alguns caminhos. Agradeço seu companheirismo, sua amizade e seu amor.

Por fim, sou grata à UDESC, e em específico ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela oportunidade de cursar o mestrado, e a CAPES pela bolsa concedida durante a pesquisa.

“[...] a arte é um centro que se deixa iluminar por raios vindos de todas as direções. De agora ou do passado.” (COELHO, 2011, p. 148)

RESUMO

O presente texto tem por objetivo analisar a série Matéria Escura do artista pernambucano Manoel Veiga. Para compreender seu processo nos utilizamos do conceito de apropriação, partindo em primeiro lugar da teoria alegórica de Walter Benjamin e depois da compreensão da relação desta teoria com o método da apropriação, a qual foi realizada nos anos 1980 por alguns teóricos como Benjamin Buchloh, Craig Owens e Douglas Crimp. A partir da relação constituída, buscou-se compreender o processo de fatura da série, bem como a sua relação com outras séries do artista, mas também com outros artistas como Adriana Varejão, Vik Muniz e Gerhard Richter. Para efetuar a análise, olhamos para a série através de três perspectivas: a fotografia, a ciência e a relação com as pinturas de Caravaggio. Esses três pontos, discutidos ao longo do texto, se mostraram relevantes para a compreensão da série em questão. Ao utilizar o conceito de apropriação para a análise da série, evocamos também o conceito de sobrevivência de Georges Didi-Huberman, no qual as obras constituídas retomam aspectos das obras antigas gerando um caráter de permanência e de sobrevida das imagens apropriadas.

Palavras-chave: Apropriação; Alegoria; Manoel Veiga; Arte contemporânea

ABSTRACT

The present research aims to analyze the series “Matéria Escura”, from the Brazilian artist Manoel Veiga. To understand his process, we used the concept of appropriation, first, starting from Walter Benjamin’s allegorical theory, and then relating it to the appropriation method, carried out in the 1980’s for theorists as Benjamin Buchloh, Craig Owens and Douglas Crimp. Once set this relation, we pursued to understand the series’ designing process, as well as the connection with the others Veiga’s series, and the relation with others artists as Adriana Varejão, Vik Muniz and Gerhard Richter. To accomplish the analysis, we look to the series between three perspectives: the photography, the science and the relation with Caravaggio’s paintings. This three points, discussed along the research, showed themselves very relevant to understand the series. Using the concept of appropriation, we also summon up the Georges Didi-Huberman’s concept of survival, with the present works retake aspects of the past works and creating a permanence feature of the appropriate images.

Keywords: Appropriation; Allegory; Manoel Veiga; Contemporary Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fotografia da exposição no Museu Oscar Niemeyer. 2017. Curitiba-PR ...	29
Figura 2: Giorgione. <i>Vênus adormecida</i> . 1510. Óleo sobre a tela. 108 x175	31
Figura 3: Ticiano. <i>Vênus de urbino</i> . 1538. Óleo sobre tela. 119 x 165 cm.	31
Figura 4: Manet, Édouard. <i>Almoço na relva</i> . 1863. Óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm...	32
Figura 5: Raimondi, Marcantonio (a partir de rafael). <i>O julgamento de páris</i> . C. 1517. Gravura. 29,3 x 43,8 cm	32
Figura 6: Picasso, Pablo. <i>Natureza-morta com cadeira de palha</i> . 1912.....	33
Figura 7: Duchamp, Marcel. <i>Reprodução de L.H.O.O.Q.</i> 1919. Readymade ajudado. Lápis sobre reprodução de mona lisa. 19,7 x 12,4 cm	34
Figura 8: Warhol, Andy. <i>Latas de sopa campbell</i> . 1962. Pintura. 50.8 x 40.6 cm.	37
Figura 9: Sherman, Cindy. <i>Untitled film still #21</i> . 1978. Fotografia.....	38
Figura 10: Rauschenberg, Robert. <i>Persimmon</i> . 1964. Tinta a óleo e serigrafia sobre tela. 167,6 x 127 cm.	40
Figura 11: Varejão, Adriana. <i>Varejão acadêmico: heróis</i> . 1997. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm.....	41
Figura 12: Levine, Sherrie. <i>After walker evans #4</i> . 1981. Fotografia. 12.8 x 9.8 cm .	51
Figura 13: Evans, Walker. <i>Alabama tenant farmer wife</i> . 1936. Fotografia. 20.9 x 14.4 cm.....	51
Figura 14: Veiga, Manoel. <i>Matéria escura #28</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 79 x 110 cm	54
Figura 15: Richter, Gerhard. <i>Firenze (24/99)</i> . 2000. Óleo sobre fotografia colorida. 12 x 12 cm.....	55

Figura 16: Veiga, Manoel. <i>Hubble # 26</i> . 2018. Impressão sobre vinil. 120 x 200 cm.	57
Figura 17: Muniz, Vik. <i>Jorge</i> . Série retratos de revista. 2003. Chromogenic print. 100 x 72 cm.....	59
Figura 18: Colisão de dois aglomerados de galáxias onde foi possível detectar a presença da matéria escura. 2006.	63
Figura 19: Veiga, Manoel. <i>Matéria escura # 01</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm.	64
Figura 20: Parker, Cornélia. <i>Cold dark matter: an exploded view</i> . 1991. Instalação .	67
Figura 21: Veiga, Manoel. <i>Hubble # 25</i> . 2018. Impressão sobre vinil. 120 x 200 cm.	70
Figura 22: Veiga, Manoel. <i>Sem título</i> . 2015. Acrílica sobre tela. 140 x 240 cm	72
Figura 23: Veiga, Manoel. <i>Universos #17</i> . 2016. Impressão fine art sobre papel. 100 x 160 cm.....	73
Figura 24: Veiga, Manoel. <i>Matéria escura # 01</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm.....	77
Figura 25: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #02</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 140 x 100 cm.	78
Figura 26: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #03</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 137 x 88 cm	78
Figura 27: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #09</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 134 x 104 cm..	79
Figura 28: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #11</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 181 x 120 cm.	79

Figura 29: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #37. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm.	79
Figura 30: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #31. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 156 x 225 cm.	80
Figura 31: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #34. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 166 x 112 cm..	80
Figura 32: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #23. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 91 x 75 cm.	80
Figura 33: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #33. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 107 x 140 cm..	81
Figura 34: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #20. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 184 x 124 cm..	81
Figura 35: Caravaggio. <i>Judite e Holofernes</i> . 1598-1599. Óleo sobre tela. 144 x 195 cm.....	83
Figura 36: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #16. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 105 x 141 cm.	84
Figura 37: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #05. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 90 x 118 cm	86
Figura 38: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #12. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 115 x 193 cm..	86
Figura 39: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #14. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 67 x 79cm.	86
Figura 40: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #24. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 39 x 29.....	86
Figura 41: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #30. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 103 x 145 cm..	87

Figura 42: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura # 21</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm..	87
Figura 43: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #32</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 164 x 131 cm..	87
Figura 44: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #17</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 175 x 127 cm..	87
Figura 45: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #25</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 78 x 101 cm..	88
Figura 46: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #08</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 93 x 75 cm.	88
Figura 47: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #36</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 80 x 108 cm..	88
Figura 48: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #39</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 200 x 130 cm..	89
Figura 49: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #42</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 30 x 38 cm..	89
Figura 50: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #45</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 72 x 95 cm..	89
Figura 51: Caravaggio. <i>A Flagelação de Cristo</i> . 1607. Óleo sobre tela. 286 x 212 cm.	91
Figura 52: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #35</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 136 x 100 cm.	91
Figura 53: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #04</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 82 x 120 cm..	99
Figura 54: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #06</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 150 x 113 cm.	99

Figura 55: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #13. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 193 x 142 cm.	94
Figura 56: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #07. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 39 x 32 cm.	94
Figura 57: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #10. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 67 x 86 cm.	94
Figura 58: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #19. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 125 cm.	95
Figura 59: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #15. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 127 x 94 cm.	95
Figura 60: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #22. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 100 x 73 cm.	95
Figura 61: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #44. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 92 x 70 cm.	95
Figura 62: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #26. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 67 cm.	96
Figura 63: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #27. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 89 x 65 cm.	96
Figura 64: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #28. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 79 x 110 cm.	96
Figura 65: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #29. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 184 x 124 cm.	96
Figura 66: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #40. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 125 x 128 cm.	97
Figura 67: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura</i> #38. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 189 x 138 cm.	97

Figura 68: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #41</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 60 x 45 cm.	97
Figura 69: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #43</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 80 x 70 cm	97
Figura 70: Caravaggio. <i>David com a Cabeça de Golias</i> . 1609-10. Óleo sobre tela. 125 x 101 cm.....	99
Figura 71: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #08</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 93 x 75 cm.	99
Figura 72: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #31</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 156 x 225 cm.	102
Figura 73: Caravaggio. <i>Nossa senhora do Rosário</i> . 1604-05. Óleo sobre tela. 364 x 249 cm.....	103
Figura 74: Veiga, Manoel. <i>Matéria Escura #20</i> . 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 184 x 124 cm.	103

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
2. MANOEL VEIGA	19
3. MATÉRIA ESCURA	24
4. CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXO A – COMPARATIVO DE IMAGENS DA SERIE MATÉRIA ESCURA COM AS IMAGENS DE PINTURAS DE CARAVAGGIO	115

INTRODUÇÃO

Em 2015 o artista pernambucano Manoel Veiga iniciou a produção de uma série de trabalhos intitulados *Matéria Escura*. Estes trabalhos, expostos pela primeira vez no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, e partem da relação que o artista estabeleceu entre pinturas de Caravaggio e a teoria cosmológica da matéria escura. Ao estabelecer relação entre dois campos de saberes, Manoel Veiga se utilizou de uma prática frequente na arte contemporânea, a apropriação.

O método da apropriação tem sido utilizado por artistas para retomar imagens ou objetos que proporcionem de alguma forma discussões diferentes daquelas propostas pelo original ou sirvam para elaborar questões contemporâneas, e em muitos casos tem sido utilizada como meio para uma revisão crítica da história. O termo apropriação passou a ser utilizado para descrever trabalhos vinculados ao campo estético nos anos 1980 quando autores como Benjamin Buchloh, Craig Owens e Douglas Crimp se voltaram para a análise de obras que retrabalhavam imagens de outras obras. Esses autores vincularam o conceito de apropriação ao de alegoria proposto por Walter Benjamin décadas antes, como se o gesto apropriativo fosse um expoente da teoria alegórica.

A alegoria tem por objetivo dizer algo através de outra coisa, sendo utilizada ao longo da história como uma metáfora. Aqui a teoria alegórica de Benjamin tem papel fundamental enquanto berço da prática apropriativa, a qual é entendida nesta dissertação como um ato de ressignificar e de reestruturar imagens, por meio de processos de sobreposição e montagem. Assim, o trabalho do artista Manoel Veiga é visto dentro de uma perspectiva de retomada de imagens, de um retorno de Caravaggio para servir as discussões suscitadas por Manoel Veiga em seus trabalhos.

Esta pesquisa está dividida em duas partes, a biografia de Manoel Veiga e o estudo da série *Matéria Escura*. A primeira parte apresenta de forma breve e concisa, acerca da história do artista, buscando ressaltar em sua trajetória o seu desenvolvimento no campo estético, mas também na sua formação inicial de engenheiro eletrônico, na tentativa de contribuir para o entendimento da relação que constrói entre arte e ciência. A segunda parte é a análise da série em si. Nesta parte do texto, nós voltamos para a compreensão teórica acerca da apropriação, devido ao

entendimento do processo criativo do artista estar conectado a prática apropriadista. Para este estudo dividimos a análise da série *Matéria Escura* em três partes: a fotografia, a ciência e Caravaggio. Estes três pontos vão guiar a análise e compreensão do processo de feitura da série. Na parte sobre fotografia, nos voltamos para a relação que Manoel Veiga estabelece com a imagem documental nos trabalhos da série em questão, bem como de outras séries que ele fez, e que também partem deste tipo de fotografia. Na parte sobre a ciência, exploramos a conexão promovida pelo artista entre dois campos de saberes, arte e ciência, bem como a sua própria relação com estes dois pontos diferentes e como isso é desenvolvido dentro de suas séries de trabalhos. Na parte sobre Caravaggio, estabelecemos relação entre aspectos das composições do pintor barroco que são reverberados nos trabalhos de Manoel Veiga, são elas: a construção do espaço na tela, a utilização do claro-escuro e a ativação do espaço vazio. Esses aspectos que são utilizadas por Caravaggio e que permanecem em *Matéria Escura* de forma atualizada, contribuem para a discussão que o artista propõe através da série: a teoria cosmológica da existência da matéria escura. Estes três pontos, fotografia, ciência e Caravaggio, tem função de guiar o leitor através das conexões que são propostas neste texto.

Ao longo do texto, além dos trabalhos da série *Matéria Escura*, retomamos algumas outras séries do artista, como *Hubble* (2011-2020) e as séries de pinturas (2000-2020), que exploraram questões que de alguma forma reverberam na série em análise, como a utilização de fotografias de registros e a menção da ciência. Além disso, relacionamos os trabalhos de Manoel Veiga com outros artistas contemporâneos como Vik Muniz, Adriana Varejão e Gerhard Richter, que se valem de processos apropriativo parecidos ou não com o artista, mas que proporcionam um melhor entendimento da prática vinculada a apropriação e contribuem para uma análise mais consistente do processo de Veiga.

Ao passo que o texto foi escrito, percebemos a relação de retorno e de sobrevivência da imagem que o ato apropriativo sugere e permite, sendo assim vinculamos estes dois pontos dentro de trabalho de Manoel Veiga, compreendendo que a imagem apropriada de Caravaggio possibilita pontes entre tempos e saberes, as quais não desaparecem em *Matéria Escura* devido a permanência de resquícios das pinturas barrocas que são evocadas pela presença do vazio. Mesmo que seja um

texto corrido, sem a divisão em capítulos, buscamos ao longo do texto abrir portas de interpretação da obra de Manoel Veiga, mas sempre vinculados ao método da apropriação e suas reverberações dentro do trabalho. Para realizar a análise alguns autores tiveram papel central como Walter Benjamin, para a compreensão acerca da teoria alegórica; Craig Owens e Douglas Crimp, no entendimento da apropriação enquanto expoente da alegoria no pós-modernismo; e Georges Didi-Huberman, sobre a sobrevivência da imagem. As teorias destes autores proporcionaram uma leitura mais consistente sobre o fazer apropriativo na arte contemporânea, bem como, a forma como esse processo se deu na série *Matéria Escura*.

A metodologia utilizada foi a da investigação qualitativa, servindo-se de levantamento bibliográfico sobre os conceitos operativos e análise dialética dos conteúdos, com foco especial de textos produzidos a partir de 1980. Além da pesquisa bibliográfica, a metodologia se apoiou em conversas com o artista Manoel Veiga, levantamento e formação de banco de imagens das obras do artista que compõe a série *Matéria Escura* (2015-2020), bem como as correspondentes de Caravaggio que foram apropriadas. Além de outras séries do artista como *Hubble* (2010-2020) e as séries de pinturas (2000-2020).

No corpo do texto, em alguns momentos, imagens da série *Matéria Escura* foram colocadas lado a lado com as fotografias das obras-fonte utilizadas, porém nem todas as imagens da série em questão foram relacionadas desta forma. Além disso, na parte do texto que trata da relação de permanência de alguns aspectos das pinturas de Caravaggio nos trabalhos da série *Matéria Escura*, optamos por apresentar as imagens em tamanho menor para proporcionar uma análise grupal através das três características (vazio, construção do espaço na tela e claro-escuro) que permanecem na série de Manoel Veiga. Para sanar esses dois aspectos da utilização das imagens, demonstrando-as em tamanhos maiores e mostrando as suas respectivas imagens de obras de Caravaggio, anexamos ao final deste texto todas as imagens da série *Matéria Escura* e as imagens das pinturas de Caravaggio que foram utilizadas por Manoel Veiga.

MANOEL VEIGA

Manoel Veiga¹ (1966) é um artista pernambucano radicado em São Paulo, formado em Engenharia Eletrônica pela Universidade Federal de Pernambuco (1989) onde também foi bolsista no Departamento de Física por três anos. Depois que concluiu seu curso, trabalhou durante algum tempo com automação industrial na fábrica da Rhodia, no entanto em 1994 começou a dedicar-se as artes plásticas e abandonou a carreira de engenheiro. A dedicação ao campo estético não surgiu nos anos 1990, mas sim foi retomada neste período.

Enquanto ainda estudava engenharia, Manoel Veiga começou a fotografar como hobby, e um tempo depois, quando já trabalhava no seu campo de formação, começou a estudar novamente desenho e pintura no ateliê de Renato Valle. Alguns meses depois da retomada da prática artística, Manoel Veiga abandona seu trabalho na Rhodia e passa a se dedicar ao campo estético (1994). Neste período conheceu Gil Vicente, artista que se tornou seu amigo e mentor na nova caminhada (1995-1997). Em curso feito na Fundação Joaquim Nabuco em Recife, Manoel Veiga conheceu o crítico e curador de arte Agnaldo Farias, quem se tornaria uma grande influência em sua trajetória, inclusive provocando a sua mudança para São Paulo, e também um amigo próximo. Ainda nos anos 1990 pode-se destacar em sua trajetória o tempo passado em Paris no ano de 1997, onde estudou na Escola Superior de Belas Artes e na Escola do Louvre, e frequentou intensamente espaços culturais da capital francesa. Além de cursos em Paris, Manoel Veiga participou de um workshop em Nova York em 1998, e estudou História da Arte em São Paulo com Rodrigo Naves em 1999. Os anos 1990 foram intensos em estudos vinculados a arte para Manoel Veiga, e quando participou de sua primeira exposição coletiva intitulada “1º Salão de Arte dos Novos” no Museu do Estado de Pernambuco em Recife (1994). Nesta década Manoel Veiga participa de outras doze exposições, podendo destacar o “VIII Salão Municipal

¹ As informações reunidas aqui foram retiradas de diversos textos, entrevistas e currículo do artista Manoel Veiga. Todas as informações podem ser consultadas através do site do artista, onde constam todos os textos já escritos sobre suas investigações, todas as entrevistas que o artista já concedeu, bem como um currículo detalhado de sua formação, das exposições, prêmios e bolsas que já foram concedidos ao artista. Disponível em: <https://manoeelveiga.com.br/>. Último acesso em 05 de outubro de 2021.

dos Novos” no Museu Nacional do Mar em São Francisco do Sul-SC em 1997; o “VIII Salão Municipal de Artes Plásticas” no Centro Cultural São Francisco em João Pessoa-PB em 1998; e “IV Salão UNAMA de Pequenos Formatos” na Galeria de Arte da Universidade da Amazônia (UNAMA) em Belém-PA também em 1998.

Entre 1999 e 2002, Manoel Veiga desenvolveu estudos teóricos em São Paulo com Leon Kossovitch (2000/01), Carlos Fajardo (1999-2002) e Nuno Ramos (2000), e é quando tem sua primeira individual na Galeria Vicente do Rego Monteiro em Recife (2000) com texto crítico de Moacir dos Anjos. Na primeira década dos anos 2000, Manoel Veiga participou de 54 exposições coletivas nas quais podemos destacar em 2002 a “Freie Kunstschule Berlin” na cidade de Berlim na Alemanha e “28 (+) Pintura” no Espaço Virgílio em São Paulo; em 2003 “Entre o preto e o branco” na Casa da Cultura da América Latina em Brasília-DF com a curadoria de Walton Hoffmann e “Pluralidade na arte brasileira” na Galeria de arte e pesquisa/UFES em Vitória-ES com curadoria de Shirley Paes Leme; em 2004 “Home with no walls” na cidade de Bombaim na Índia e “Novas aquisições” no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães em Recife-PE com curadoria de Moacir dos Anjos; em 2005 no Centro de Arte Marnay em Marnay-Sur-Seine na França; em 2006 “Geração da virada – 10+1: os anos recentes da arte brasileira” no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo-SP com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos; em 2007 Feira de arte contemporânea de Buenos Aires na Argentina e na exposição “A espiral de Moebius ou os limites da pintura” no Centro Cultural Parque de Espanha em Rosario na Argentina; em 2009 na Feira de arte contemporânea de Zurique na Suíça, e na exposição “Action Painting Today” na Galeria Dengler und Dengler em Stuttgart na Alemanha; em 2010 na Feira de Arte de São Paulo e na ART.FAIR 21 na Alemanha.

Além das exposições coletivas Manoel Veiga participou de 16 individuais, dentre as quais podemos destacar o Paço das Artes São Paulo-SP, ARCO Florianópolis-SC, Galeria Virgílio em São Paulo-SP, Museu Murillo La Greca em Recife-PE com texto crítico de Adolfo Montejo Navas, MAC Paraná em Curitiba-PR, Galeria Dengler Und Dengler em Stuttgart na Alemanha e na Galeria Nara Roesler em São Paulo-SP. Dentre as exposições que Veiga participava podemos perceber algumas fora do país como na Alemanha, França, Índia e Argentina, como também as inúmeras feitas por todo o Brasil. Nesta primeira década do século XXI, além das

exposições Manoel Veiga participou de três residências artísticas, em 2002 em Faxinal do Céu no Paraná e em Berlim na Alemanha, e em 2005 no Centro de Arte Marnay de Marnay-Sur-Seine na França. Ainda em 2005, Veiga ganha uma bolsa da Fondation Thénot na França. Entre 2006 e 2010 o artista recebeu quatro prêmios relacionados às suas produções artísticas, a Menção Especial da Bienal do Recôncavo (2006), o Prêmio Flamboyant do Salão Nacional de Arte de Goiás (2006), o Prêmio Jabuti de Ilustração para Livro Infantil (2010) e o prêmio “Mostras de Artistas no Exterior” da Fundação Bienal de São Paulo e Ministério da Cultura do Brasil (2010).

Ao longo da primeira década dos anos 2000, Manoel Veiga desenvolveu seus trabalhos em torno do estudo da pintura, onde a partir de meios como difusão, entropia e gravidade construiu paisagens repletas de cores sobre a tela. Os estudos feitos pelo artista já demonstravam a sua relação com a ciência e com a arte, pois a partir de conhecimentos de pintura e científicos compôs trabalhos que misturavam técnicas e que promoviam a formação das paisagens. Neste período Veiga pouco utilizou o pincel, mas se utilizou muito da água, uma vez que, em sua técnica de pintura misturava pigmentos e colocava-os sobre a tela com o pincel, depois borrifava água e com o andar dos pigmentos pela tela as paisagens se formavam. O artista, se utilizando de certa medida de acaso, não reproduzia os efeitos vistos na natureza, mas sim apresentava os fenômenos da natureza em seu laboratório científico chamado tela. Outro processo de trabalho explorado pelo artista nestes primeiros anos do século XXI foi a fotografia. Em *Construções* (2005-2007) por exemplo, Veiga explora a aparência tão natural que as cidades têm, as placas, toldos, ferros, madeiras de construções que estão por toda parte e que tem em sua natureza uma vida útil curta, são congeladas no tempo pelas fotografias feitas pelo artista. O resultado desta série são imagens quase atemporais, desvinculadas do caráter documental devido a escolha da iluminação noturna e da manipulação da temperatura da luz da câmera.

Na última década Manoel Veiga expos em 53 locais de forma coletiva em que pode-se destacar as exposições “Tomie Ohtake - Correspondências” no Instituto Tomie Ohtake São Paulo-SP com curadoria de Agnaldo Farias e Paulo Miyada em 2013, “A Vastidão dos Mapas” no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba-PR com curadoria de Agnaldo Farias em 2017, “Contraponto – coleção Sérgio Carvalho” no Museu Nacional da República Brasília-DF com curadoria de Tereza de Arruda em

2017, “Form in Art: Art of Form” Issac Newton Institute for Mathematical Sciences em Cambridge na Inglaterra em 2017, e na Galeria Dengler Und Dengler em Stuttgart na Alemanha. Além de participar de feiras de arte como a ART.FAIR 21 na Alemanha (2011), Feira de Arte Contemporânea ARTIGO no Rio de Janeiro (2013), Feira de Arte de São Paulo (2015,2018-2020). As individuais, ao todo 14, foram em locais como a Galeria D’Est et D’Ouest em Paris na França com texto crítico de Christine Frérot (2011), Galeria Dengler Und Dengler em Stuttgart na Alemanha (2013, 2015, 2017, 2019), o Museu Oscar Niemeyer em Curitiba-PR com curadoria de Galciani Neves (2017), a Galeria Mezanino em São Paulo com texto crítico de Agnaldo Farias (2015), o Centro Cultural Cândido Mendes em Ipanema no Rio de Janeiro (2019). Neste período Veiga lançou dois catálogos referente as suas obras, o primeiro em 2017 intitulado “Manoel Veiga” e o segundo em 2019 chamado “Matéria Escura”.

Nestes 10 últimos anos de produção, Manoel Veiga tem aprofundado as suas investigações acerca da relação entre a ciência e a arte, transpondo esses estudos em práticas artísticas relacionadas a utilização de fotografias como meio de produção e investigações pictóricas. No primeiro caso o artista tem explorado o universo dos fenômenos cosmológicos juntamente com a apropriação fotográfica e sua modificação em *Photoshop* como foi o caso da série *Hubble* e da série *Céu Reverso*, mas também a relação entre teorias cosmológicas e a História da Arte, como fez em *Matéria Escura*. Já no segundo caso, Veiga tem aprofundado seu estudo acerca das pinturas com misturas de pigmentos e borrifação de água, constituindo processos mais limpos e se servindo menos do acaso.

Ao longo da trajetória de Manoel Veiga diversos curadores escreveram sobre seu trabalho, e alguns deles publicaram textos em catálogos que foram lançados sobre a sua produção, como o caso de David Barro, Galciane Neves, Adolfo Montejo Navas, Christine Frérot, Bianca Dias, Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias. Dentre as falas desses curadores sobre as obras de Manoel Veiga destacamos algumas aqui.

Agnaldo Farias escreveu um texto acerca de suas produções recentes de fotografias e pinturas para a exposição feita na Galeria Mezanino em 2015 na cidade de São Paulo, e onde fala:

Manoel Veiga [...] nos apresenta pesquisas relacionadas com o ínfimo e o imenso, que demonstram uma sofisticada compreensão de um

projeto poético envolvendo pinturas e fotografias sem escorrer em desvios nostálgicos ou exercícios ególatras, tão em voga (p.15).

Em outra oportunidade Veiga teve a curadoria da francesa Christine Frérot para as obras que foram expostas em Paris na galeria de arte D'Est et D'Ouest em 2011:

A maestria gestual do pintor suscita diversas questões e observações. A ideia das relações entre ciência e natureza, ou entre ciência e poesia, impõe-se como o núcleo da obra em que estão indissociavelmente fundidos forma e saber. O jorro, o escoamento, os turbilhões, as diluições, a efusão, a dispersão e os arranhões... criam um ritmo quase sonoro, trazem uma certa musicalidade à obra (pp.19-21).

Em um texto mais antigo, de 2007, publicado em um catálogo de exposição feita no Museu Murillo La Greca em Recife, o curador Adolfo Montejo Navas disse:

As manchas-estruturas-composições de Manoel Veiga transitam por uma cartografia própria (com filamentos e raízes fractais em estado de suspensão molecular). É um configurado corpus de alta densidade cromática e sintética, no qual o artista pode até ser tentado a explicar-se em suas anotações. Mas que nunca é suficiente (p.25).

E para finalizar esse recorte de descrições acerca da produção de Manoel Veiga, David Barro escreveu um texto recentemente, ano de 2017, sobre o artista para o catálogo da série *Matéria Escura* que foi lançado no mesmo ano, o curador disse o seguinte:

Todo o trabalho de Manoel Veiga aparece como uma espécie de jogo sobre o não solucionado. A trama é sutil, mas determinante. Tudo emerge lentamente. Como espectadores, estamos diante de uma serenidade que seria algo como estar entregues ou confinados no aberto (p.51).

Durante os 25 anos de investigações e produções, Manoel Veiga participou de 137 exposições dentre coletivas e individuais, expos em 7 países diferentes como França, Inglaterra, Índia, Alemanha, Argentina, Suíça e Estados Unidos. Além do reconhecimento que tem junto ao mercado de arte brasileiro, o artista ainda possui trabalhos em coleções públicas em Goiânia, Pernambuco, Paraná e São Paulo, com destaque para a Fundação Joaquim Nabuco em Recife, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Museu Oscar Niemeyer em Curitiba.

MATÉRIA ESCURA

Em 2015 o artista pernambucano Manoel Veiga iniciou a produção de uma série de trabalhos intitulada *Matéria Escura*. Esta série, que ainda está em produção, tem como ponto de partida dois temas diferentes: a teoria cosmológica sobre a existência da matéria escura e as pinturas de Caravaggio. Estes temas, relacionados a formação do artista, se conectam via um método bastante utilizado na produção da arte contemporânea: a apropriação.

A apropriação se encontra dentro de um nicho de processos como citação, releitura, paródia, pastiche e colagem, e que possuem como resultado a ressignificação de imagens, obras ou objetos que foram utilizadas como fonte primária para as composições de novos trabalhos. Manoel Veiga se encontra dentro de um grupo bastante grande de artistas contemporâneos brasileiros e estrangeiros que trabalham com estes processos, alguns deles serão abordados aqui como Vik Muniz, Adriana Varejão e Gerhard Richter. A utilização desses artistas, principalmente brasileiros, se dá para aprofundar a compreensão do processo apropriativo em si e para buscar uma melhor análise das obras da série *Matéria Escura*.

Para analisarmos as obras de Veiga e estabelecermos conexão entre suas produções e o conceito de apropriação, torna-se necessário compreender o surgimento na arte contemporânea do termo em si. Para tanto elencamos aqui primeiramente o conceito de alegoria, o qual é apontado por alguns autores como Douglas Crimp e Craig Owens enquanto origem do termo pós-modernista apropriação.

A alegoria engloba diversas estratégias como a montagem, a apropriação, a colagem, a fragmentação, acumulação, a hibridização, *site specificity*, e impermanência (OWENS, 2004, p.118), que foram ao longo do tempo separadas em processos do fazer artístico, no entanto cada um deles revela aspectos do processo de alegorização. A alegoria foi amplamente discutida nos anos 80, mas a compreensão de tal teoria como uma forma de produção artística e textual se deu com Walter Benjamin nos anos 1920. Embora Benjamin tenha discorrido sobre essa teoria ao olhar para a produção literária alemã e suas heranças, a alegoria esteve presente ao longo da história, seja por um aspecto religioso, enquanto gênero na literatura, na

escrita de canções ou em composições na arte, sendo utilizada enquanto metáfora (OWENS, 2004, p.117). Na arte em específico pode-se ver a presença da alegoria no âmbito religioso permeando grande parte das produções por séculos, nas cópias feitas por artistas nos ateliês de seus mestres, nas referências entre artistas como no período modernista, nas composições a partir do início do século XX, e por fim em artistas contemporâneos como um método de constituição de seus trabalhos.

É importante reconhecer que o momento em que Benjamin escreve sua teoria acerca da alegoria, as vanguardas modernas estão questionando e tentando romper com a tradição cronológica e linear na arte, buscando a originalidade das produções frente as reproduções e copias proporcionadas por avanços em relação a fotografia, ao cinema e a reprodutibilidade de imagens. As características de rapidez e instantaneidade da vida moderna promovidas por mudanças tecnológicas e a perda de valor do mundo dos fenômenos levam Benjamin a pensar a modernidade como um período fragmentado, olhando para as ruínas do Barroco como alegorias para o seu tempo, reconhecendo-se nelas (ROUANET apud BENJAMIN, 1984, p.46).

Em *A origem do Drama Barroco Alemão* Walter Benjamin formula o conceito de alegoria em oposição ao conceito romântico de símbolo. Para o autor (1984) o símbolo apresenta características como expressão de sentido intrínseco, de objetividade, de ausência de sentido arbitrário e subjetivo, portanto, possui caráter de essência e unidade sem a subjetividade daquele que o cria, apresentando a identidade original das coisas. Já a alegoria é apresentada enquanto processo de construção de sentido que possui arbitrariedade advinda da subjetividade, possibilitando qualquer pessoa, coisa ou relação significar outra qualquer (BENJAMIN, 1984, p.197).

Na proposição de Benjamin a alegoria tem seu entendimento atrelado a uma estrutura dialética que revela a relação entre palavras e coisas, escrita e fala, como também entre imagem e texto, enquanto o símbolo, utilizado por muito tempo de forma equivocada, funcionou como “uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo” (BENJAMIN, 1984, p.181). Sem conexão com sua autenticidade na esfera teológica, o conceito de símbolo se tornou insuficiente para explicar e dar

conta de questões propostas pela arte, pois refere-se ao ideal de eternidade, enquanto a alegoria se coloca a pensar a dinâmica do tempo, sua transitoriedade.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico (BENJAMIN, 1984, pp. 205-206).

O olhar melancólico ao qual Benjamin se refere demonstra o reconhecimento de que, na alegoria, a história se estabelece enquanto declínio, movimento que se direciona ao passado libertando do aprisionamento de um contexto funcional aquele fragmento que será, arbitrariamente, descontextualizado e recontextualizado em novo espaço (JUNKES, 1994, p.130). A alegoria permite que outro significado possa ser colocado sobre o antigo, sugerindo outra leitura, promovendo uma constituição em camadas através de procedimentos dialéticos que combinam conteúdo e forma.

Para Georges Didi-Huberman, a dialética de Benjamin se coloca em favor de uma história que parta não de uma linha única e progressiva, mas sim de bifurcações e rizomas, onde o objeto do passado dialoga com seu antecessor e com seu sucessor numa grande cadeia de acontecimentos que convergem, que se sobrepõe e que tem no presente seu ponto de partida (2019, p.130). Em Benjamin a história não existe sem a teoria da memória, pois é no presente que ocorre a lembrança, e o movimento de recordação é que busca no passado a história e não o passado que se coloca enquanto história (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.130). Ao lançar o exemplo do fazer arqueológico, Didi-Huberman coloca a memória nos vestígios, no solo que envolve o objeto procurado, da própria escavação e rastro de quem o faz, juntamente com a capacidade de leitura do objeto encontrado (2019, p. 122). Em Walter Benjamin, o historiador aparece como aquele que vive sobre os trapos, os restos e que salta de um objeto a outro em um movimento dialético respondendo a uma “tensão essencial nas coisas, nos tempos e na própria *psyché*” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 124). Não apenas retomando o passado e recolhendo fatos, mas sim dialogando entre eles e constituindo novos saberes.

O estudo da imagem nem sempre esteve no centro das atenções para os historiadores, mas segundo Georges Didi-Huberman (2007) as décadas de 1920 e

1930 se mostraram revolucionárias para historiadores e artistas, onde ambos colocaram a imagem como ponto central de seus estudos. Nestas décadas, pensadores como Walter Benjamin e Aby Warburg, se propuseram a constituir sistemas de saber diferentes, enquanto que artistas como Bertold Brecht, Sergei Eisenstein, o grupo Dadaísta e os formalista russos desenvolveram um pensamento de produção voltado para a montagem, o que não parece coincidência para Didi-Huberman (2007, p.19), mas sim um sintoma de uma Europa que era sacudida por diversas mudanças, e que tinha em seus pensadores e artistas a reflexão do momento histórico vivenciado, proporcionando o desenvolvimento do conhecimento pela montagem.

Para Didi-Huberman, Walter Benjamin acreditava que a história da arte não deve falar da história das imagens, mas sim pelo acesso ao inconsciente da visão, que não aparece através da crônica ou relato, é possível apenas por meio da montagem interpretativa (2007, p.19). Quando duas coisas diferentes são reunidas surge uma terceira que é o indício de algo que se busca. Para a pesquisadora Deborah Bruel, o processo da montagem em artes pode ser visto a partir de três formas: “mantendo vínculos e situando estilos e formas historicizadas; relendo e recombinaando obras existentes; e fazendo uso dos símbolos e imagens de outras esferas como moda e mídia” (2008, p.27). Essas três maneiras revelam possibilidades de fazer conviver em um mesmo objeto ou imagem tempos diferentes, características distintas e a união de coisas dispares.

Dentro deste aspecto de diálogo entre tempos e espaços diferentes que a alegoria se estabelece, Peter Bürguer (1987, p.131) discorre sobre quatro fases em que se dá a construção do objeto alegórico: em primeiro lugar revela o momento em que o alegorista retirou um elemento de seu contexto, removendo-o de suas funções, evidenciando a natureza fragmentária da alegoria²; em um segundo momento esses fragmentos são unidos pelo alegorista criando um sentido que não resulta do contexto original dos fragmentos; no terceiro a percepção da alegoria enquanto condutora de

² Aqui Peter Bürguer demonstra que essa construção de fragmento corresponde a oposição de totalidade proposta por aquilo que é orgânico. Vale ressaltar que Bürguer está escrevendo sobre o movimento da vanguarda em oposição aquilo que se conhece como classicismo dentro da arte. (BÜRGUER, 1987, p.131)

expressão da melancolia, denotando sua relação com um olhar para o passado; e por fim o momento em que a alegoria aparece ao observador enquanto representante da história como decadência, uma vez que, o objeto alegórico é um resgate do passado feito pelo alegorista. Assim os processos de fragmentação, descontextualização e recontextualização, promovem novo caráter ao objeto alegorizado, assim como uma sobrevida, uma sobrevivência ao esquecimento.

Assim como em Benjamin o historiador se estabelece sobre cacos, restos e vestígios de memórias promovendo novas conexões e leituras acerca do passado, o artista contemporâneo é visto aqui na mesma perspectiva, como aquele que retoma saberes, imagens e objetos e os reconduz ao diferente enquanto dialoga entre tempos. O artista retoma nos vestígios de memória e trapos diversos, o material repleto de fragmentos do qual parte para compor, ou melhor, para montar seus trabalhos. A montagem em Benjamin tem um papel crucial na teoria alegórica, pois ela carrega características essenciais para a retomada de algo, como a fragmentação, o anacronismo e o retorno de algo.

Neste sentido é que Manoel Veiga tem trabalhado a série *Matéria Escura*, na retomada de obras de Caravaggio, envolvendo-as em relações com a teoria cosmológica sobre a matéria escura, dialogando entre tempos e campos de saberes. Ao promover o retorno de pinturas do mestre barroco na contemporaneidade, Veiga retoma características das composições como o espaço vazio, a construção do espaço na tela e a técnica de claro-escuro. Essas características são conectadas a uma teoria científica da astronomia acerca da existência de um fenômeno chamado matéria escura. A junção destes temas aparece através da utilização de fotografias documentais e de programa de edição de imagens. Este gesto de retomada, de processo de apropriação tem sido frequente nos trabalhos do artista nos últimos 10 anos, como nas séries *Hubble* (2010-2020), *Céu Reverso* (2013) e *Universos* (2011-2020), que estão vinculadas a registros fotográficos que tem como ponto de partida a observação, seja de eventos relacionados a astronomia ou das próprias observações

do artista sobre o seu trabalho, no entanto, *Matéria Escura* é a primeira série que retoma pinturas relacionadas a história da arte.

Figura 1: Fotografia da exposição no Museu Oscar Niemeyer. 2017. Curitiba-PR.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Para o feitiço dos trabalhos de *Matéria Escura*, Veiga utiliza o Photoshop, um programa de edição de imagens, que lhe permite fazer o apagamento de parte das imagens e uma descoloração geral das obras de Caravaggio. Os alvos do apagamento são pessoas e objetos que compõe as cenas das pinturas, restando apenas os tecidos que envolviam os indivíduos e arquitetavam a composição barroca. Em seguida é feita a retirada da cor das imagens, deixando em preto o fundo da imagem, e em branco e tons de cinza os tecidos. O processo é finalizado com a impressão em tela das imagens trabalhadas digitalmente.

Ao se apropriar de imagens das pinturas de Caravaggio, Manoel Veiga apresenta nos procedimentos de desmontagem e remontagem um apagamento da imagem e do vínculo imagético com as pinturas produzidas nos séculos XVI e XVII, mas também a sobrevivência de alguns de seus aspectos fundamentais. A supressão de características do pintor barroco como cores, semblantes e construção do espaço dentro da tela através da ornamentação dos tecidos, se conecta a morte da imagem apropriada, ao passo que a permanência da pintura sobre o fundo preto e a técnica

do claro-escuro levada ao extremo, demonstram uma atualização de Caravaggio em conexão com a astronomia.

O que acontece em *Matéria Escura* é uma permanência de traços caravaggescos, algo que ocorre de forma intencional, uma vez que, Manoel Veiga se volta para as composições do pintor Barroco devido a expressão estética presente nos trabalhos. A relação que Veiga estabelece com Caravaggio, está além de sua admiração pelo pintor e por sua produção, ela se estabelece com o tipo de pintura feita, as técnicas empregadas em seu feitio, e principalmente a relação com o vazio, tão presente nas composições. Ao juntar a teoria da matéria escura com as obras de Caravaggio, Veiga explora essas conexões, e as pontes estabelecidas entre uma obra e outra não desaparecem, pois o artista replica o claro-escuro, a construção do espaço através dos tecidos e o vazio, demonstrando o porquê de sua escolha ser Caravaggio e não outro pintor barroco ou outros pintores ao longo da História da Arte. Neste sentido o deslocamento de elementos de um contexto a outro pode modificar o significado original das coisas, criando e promovendo a formação de novos significados, permitindo um resgate do passado que contribua para a constituição de outras perspectivas, pois segundo Benjamin (1984, p.246) “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria”.

Ao fragmentar, descontextualizar e recontextualizar tanto a matéria escura quanto as imagens das pinturas de Caravaggio, Manoel Veiga cria pontes entre tempos e coisas. Seu processo artístico revela a combinação, sobreposição e resgate de vestígios, de fragmentos ou estilhaços de imagens e conceitos já existentes, recombina-os a sua vontade. A junção entre os dois pontos principais de sua série – Caravaggio e a matéria escura – através da sobreposição de temas, conceitos e apropriações, geram trabalhos que aproximam tempos diferentes, conectando arte e ciência, reprogramando imagens através do gesto alegórico. Em *Matéria Escura* o antigo (Caravaggio e o Universo) se encontram com o recente (tecnologia) em uma dança pelo espaço proporcionado na tela.

A retomada de pinturas não é um evento exclusivo dos séculos XXI, sendo feito um processo de revisitação de pinturas por artistas ao longo da história da arte. No período renascentista por exemplo podemos citar Ticiano (1490-1576), no período

modernista, Édouard Manet (1832-1883), no início do século XX, Picasso, Braque e Duchamp. No caso de Ticiano nos voltamos aqui para a obra *Vênus de Urbino* pintada em 1538 e que possui como referência a obra *Vênus Adormecida* do pintor Giorgione (Arasse, 2019, p.99). Ao comparar as imagens podemos perceber que em muito se parecem as duas pinturas, Ticiano se utilizou tanto da típica pose de Vênus quanto da iconografia reverberada pela representação, demonstrando a manutenção de uma tradição e permanência de ideias e técnicas de pintura com parâmetros clássicos. No entanto essas duas pinturas demonstram a relação de aproximação entre mestre e aprendiz, que foi muito praticada ao longo da história da pintura, o que não interfere na interpretação da obra em si, mas revela a influência que Ticiano recebia de seus mestres. Segundo Isabelle Graw (2004, p.45) nos estúdios renascentistas era comum que alunos copiassem seus mestres como exercício de aprendizagem de técnicas e padrões artísticos, e essa prática perdurou com o passar do tempo, sendo praticada até hoje em alguns ateliês de artistas.

Figura 3: GIORGIONE. *Vênus adormecida*.
1510. Óleo sobre a tela. 108 x 175 cm.



Fonte: <https://arteref.com/arte/quem-foi-a-mulher-retratada-em-olympia-de-manet/>

Figura 2: TICIANO. *Vênus de Urbino*. 1538.
Óleo sobre tela. 119 x 165 cm.



Fonte:
<http://www.arteyfotografia.com.ar/1397/-mulher-fotos/9402/ampliada/>

Diferente de Ticiano, Édouard Manet na pintura *Almoço na relva* (1863) por exemplo, faz uma referência a gravura feita por Marcantonio Raimondi (1480-1533) a partir de um desenho de Rafael Sanzio (1483-1520). Nesta obra Manet escolhe apenas um pedaço da gravura, o canto inferior direito, onde estão sentados três semideuses e que na comparação entre imagens percebe-se que o contorno dos movimentos e corpos das figuras na gravura correspondem a cena retratada por Manet (WARBURG, 2015, p.350). A pintura de Manet, a partir de um recorte, trabalha

com a modificação da representação, a iconologia se estabelece como uma ponte entre dois momentos diferentes, uma espécie de releitura que apresenta a adaptação de Manet sobre seu tempo a partir de uma gravura anterior.

Figura 5: MANET, Édouard. *Almoço na relva*. 1863. Óleo sobre tela. 208 x 264,5 cm.



Fonte: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-infocus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4003

Figura 4: RAIMONDI, Marcantonio (a partir de Rafael). *O julgamento de Páris*. c. 1517. Gravura. 29,3 x 43,8 cm.



Fonte:

https://www.researchgate.net/figure/Marcantonio-Raimondi-a-partir-de-Rafael-II-giudizio-di-Paride-O-julgamento-de-Paris_fig8_324540543

Embora ambos os trabalhos tenham na sua origem a retomada de pinturas, o gesto de retorno ocorre de forma diferente, enquanto Ticiano refaz uma pintura de seu mestre como aprendizado de técnicas, Manet faz uma adaptação para seu presente, a pintura não tem a função de replicar as características que possuía na gravura de Raimondi, mas de possuir nova significação. Neste sentido, o gesto praticado por Manoel Veiga se aproxima mais de Manet do que de Ticiano, uma vez que, Veiga recontextualiza Caravaggio, colocando-o em consonância com uma discussão própria de seu tempo: as investigações acerca de fenômenos cosmológicos proporcionadas pelos avanços tecnológicos. O ato de ressignificar uma imagem do passado a partir do presente que é feita por Veiga, pode ser vista em Manet, no entanto não pode ser vista em Ticiano, pois o pintor renascentista promove com sua composição a permanência de significados e da representação.

Ao passo que a possibilidade da reprodutibilidade técnica das imagens avança e a prática fotográfica se desenvolve e se espalha, portas foram abertas para diferentes tipos de proposições artísticas como as colagens, montagens e

interferências, intensificando e expandindo a utilização da alegoria. Esses processos ganharam espaço entre os artistas que puderam questionar padrões tradicionais instaurados pelo campo artístico, como também a noção de objeto artístico. Logo não existiam apenas pinturas, esculturas, desenhos e gravuras, mas sim um universo de possibilidades de proposições e experimentações que foram utilizados inicialmente por artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) e Marcel Duchamp (1887-1968).

Picasso e Braque, por exemplo, passaram a incorporar objetos em suas obras. Esse foi o caso de *Natureza-Morta com Cadeira de Palha* de 1912, onde Picasso aplicou tecido sobre a pintura, colou letras recortadas do jornal e tela do encosto de uma cadeira, e fez uma espécie de moldura com corda ao seu redor. Braque, neste mesmo ano, realizou a colagem *Prato de frutas com copo* onde cola papel de parede sobre o fundo branco, desenhando letras e linhas no trabalho (GONÇALVES, 2017, p.80).

Figura 6: PICASSO, Pablo. *Natureza-Morta com Cadeira de Palha*. 1912.



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9376>

O processo realizado pelos dois artistas foi denominado *collage* ou colagem, no qual se utilizam elementos retirados do espaço real como papeis, madeira, pedaços de jornais, objetos, tecidos, rótulos, embalagens de produtos, anúncios publicitários,

dentre outros, que são inseridos no espaço de composição da tela³. Esse processo foi explorado intensamente pelos cubistas, estes artistas se utilizavam de elementos externos que eram aplicados sobre a tela para realizar a “substituição ao recurso ilusionista da tradição da pintura naturalista de imitação de texturas e objetos do mundo pragmático” (MIDDLEJ, 2017, p.92).

Mesmo que Picasso e Braque realizassem o processo de alegorização de objetos diversos para desenvolver seus trabalhos, Marcel Duchamp foi o grande expoente dessa prática no início do século XX, seus objetos intitulados *ready-mades*, nome criado pelo próprio artista, consistiam em objetos fabricados em série retirados do cotidiano que eram apresentados ao público como obras de arte (MIDDLEJ, 2017, p.93). Esse método de deslocamento de objetos e imagens para um espaço diferente do qual ocupavam produzia um novo significado, eram despidos de suas funcionalidades anteriores e retirados do espaço usual.

Figura 7: DUCHAMP, Marcel. *Reprodução de L.H.O.O.Q.* 1919. Readymade ajudado. Lápis sobre reprodução de Mona Lisa. 19,7 x 12,4 cm.



Fonte:
<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/11/uma-mostra-para-pinturas-deduchamp.html>

³ COLAGEM. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

Seu primeiro *ready-made* foi apresentado em 1912, intitulado *Roda de Bicicleta* e foi feito a partir da colagem de uma roda de bicicleta em cima de um banquinho de madeira. Depois seguiu com *Porta Garrafas* (1914), *Em Antecipação ao Braço Quebrado* (1916) e, sua apropriação de objeto mais conhecida, *Fonte* (1917). Mais tarde, em 1919, apresentou *L.H.O.O.Q.*, trabalho que tratava da utilização de uma imagem reproduzida da obra *Monalisa* de Leonardo Da Vinci (1452-1519). Uma das pinturas mais icônicas da história da arte na qual Duchamp desenhou cavanhaque e bigode e escreveu as letras L.H.O.O.Q que juntas geram a expressão em francês *Elle lache au cul* ⁴.

Os *ready-mades* feitos por Duchamp apresentaram questões relevantes para pensar o campo da arte, como a autoria desses objetos/obras ou ainda a relação do sistema da arte com a apresentação de obras que são objetos comuns deslocados ao campo estético e que possuem notoriedade por levar a assinatura de um artista (Silva, 2012, p.30). Segundo o pesquisador Dilson Midlej (2017, p.93) a grande contribuição do trabalho de Duchamp está no fato dele ter revolucionado o fazer artístico, a função do espectador e do artista, bem como o conceito de objeto na arte, estabelecendo grande relação com o observador ao demandar a ele uma postura de ação frente a obra de arte, propondo que fosse mais ativo na interpretação das obras que lhes eram apresentadas. A ativação do observador proposta por Duchamp, reverbera em Manoel Veiga ao conduzir o espectador a conectar, através da memória da estética caravaggesca, as imagens de *Matéria Escura* com as composições do pintor barroco.

Embora o conceito de alegoria seja com mais frequência associado no campo artístico visual aos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp ou as colagens, montagens, sobreposições e interferências de Picasso e Braque, como vimos, pintores ao longo da história da arte se valeram de alegorias para compor seus trabalhos. O que diferencia os trabalhos feitos a partir da alegoria no século XX dos feitos anteriormente, é a maneira que a alegoria foi utilizada. No século XX os artistas têm na alegoria um processo de feitura dos trabalhos, enquanto anteriormente eram utilizados mais como uma metáfora para histórias ou pensamentos.

⁴ Em livre tradução, a expressão *Elle lache au cul* quer dizer: *Ela tem fogo no rabo*.

A partir da definição feita por Walter Benjamin acerca da alegoria nos anos 1920, outros teóricos retomaram a discussão nos anos 1980, dentre eles, Craig Owens, Benjamin Buchloh e Douglas Crimp. Esses teóricos discutiram sobre os processos que se apresentavam na arte contemporânea como a colagem, a apropriação e a montagem, indicando as suas relações com características do fazer alegórico, tais como a “apropriação e esgotamento de significado, fragmentação e justaposição dialética de fragmentos e separação de significante e significado” (BUCHLOH, 2000). Essa definição caracteriza nos procedimentos feitos pelos artistas a noção de alegórico, abandonando a narrativa da representação, concentrando-se no discurso sobre o feitiço do trabalho, algo que estava presente nas produções de artistas da segunda metade do século XX.

De acordo com Craig Owens (2004, p.114), o processo alegórico se apresenta enquanto técnica, atitude, procedimento e percepção, demonstrando que não basta apenas apropriar-se de uma imagem e objeto, mas sim promover processos que de fato tornam o trabalho feito pelo artista uma alegoria. Desta forma, “na estrutura alegórica, portanto, um texto é lido através de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação; o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto” (OWENS, 2004, p.114). Se olharmos para o trabalho de Manoel Veiga em *Matéria Escura* pela ótica de Owens, o processo de alegorização deflagrado em seus trabalhos transparece então como uma raspagem daquilo que estava presente quando a imagem foi apropriada, e embora a palavra ‘raspagem’ apareça aqui como metáfora, não podemos ignorar sua utilização de forma literal pelo artista enquanto se utiliza do apagamento em seu processo de feitiço da série em questão. O ato de raspar, presente no processo de Veiga, se revela na retirada de camadas das pinturas de Caravaggio, na remoção de partes dessas composições, suas cores e semblantes para então recobri-las de preto, e mesmo de forma virtual a raspagem ocorre dentro do Photoshop.

A retomada da discussão em torno da alegoria por esses teóricos, sobre os procedimentos de artistas, está vinculada a produções que desenvolvem a relação entre o conceito de pós-modernismo e a utilização de procedimentos que tem origem no fazer alegórico apresentado por Benjamin. O que não afirma que a prática alegórica era ou ainda é utilizada por todos os artistas, mas que a produção em torno desse tipo

de procedimento aproxima o artista contemporâneo do alegorista de Benjamin, e vincula as noções de pós-modernismo aos questionamentos sobre postulados modernistas que são questionados a partir de obras de arte que trabalham com a fragmentação, a sobreposição e a utilização de imagens impressas.

Para Isabelle Graw o sistema de valor modernista foi intensamente abalado nos anos 1980, tendo em vista os questionamentos do pós-modernismo sobre a autoria, autenticidade e originalidade, onde a noção de arte e sua definição começaram a ser questionadas enquanto criação genuína do artista, sua imagem de indivíduo destacado e criador foi substituído pelo modelo de alguém que se utiliza e alimenta de signos e símbolos culturais (2004, p.45).

As décadas seguintes aos anos 1950 se mostraram bastante propícias a novas formulações baseadas na utilização de imagens reproduzidas e da reprodução da própria imagem como parte de procedimentos artísticos. Artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Keith Haring, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Elaine Sturtevant, Cindy Sherman, Sherrie Levine, dentre outros se utilizaram de muitos elementos, sejam eles culturais, imagéticos ou industriais em suas produções. Buscando questionar a produção artística, a serialização, a banalização da imagem e sua intensa reprodução, e o consumo desenfreado.

Figura 8: WARHOL, Andy. *Latas de sopa campbell*. 1962. Pintura.

50,8 x 40,6 cm.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/andy-warhol/latas-de-sopa-campbell-1962>

A produção de Warhol, por exemplo, era feita a partir de serigrafias em um processo de linha de produção, em que partia da apropriação de imagens vinculadas

a produção em massa como embalagens de produtos, ou imagens de ícones do cinema. Demonstrando o poder que possuía a imagem, bem como a sua banalização. Andy Warhol produziu através do caminho da repetição, tentando refletir aquilo que a sociedade americana vivenciava devido a produção em massa de produtos e a proliferação de imagens.

Já a fotógrafa Cindy Sherman, realizou trabalhos nos anos 1970 com base na apropriação da linguagem visual cinematográfica, propondo discussões sobre a representação e o imaginário em torno do indivíduo ideal criado pela própria cultura de massa. Ao ser a protagonista das próprias fotografias Sherman questiona padrões de beleza, identidade e fetiche promovidos pela indústria cinematográfica. Segundo Hal Foster, nos trabalhos de Cindy Sherman as “oposições entre original e cópia, interior e exterior, eu e sociedade, todos sofreram um colapso: nesses auto-retratos, a identificação se une à alienação” (FOSTER, 1996, p.100).

Figura 9: SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still #21*. 1978.
Fotografia.



Fonte: <https://ilfotografo.it/il-fotografo/cindy-sherman-allo-stesso-tempo-fotografa-e-fotografata/>

Na arte contemporânea os processos de apropriação, colagem e montagem tem funcionado cada vez mais como estratégias da constituição de trabalhos. Essas estratégias foram indicadas pelo crítico americano Leo Steinberg nos anos 1970, ao se referir as produções dos anos 1950, em específico aos trabalhos de Robert Rauschenberg, como referências do pós-modernismo. Esse termo se popularizou e

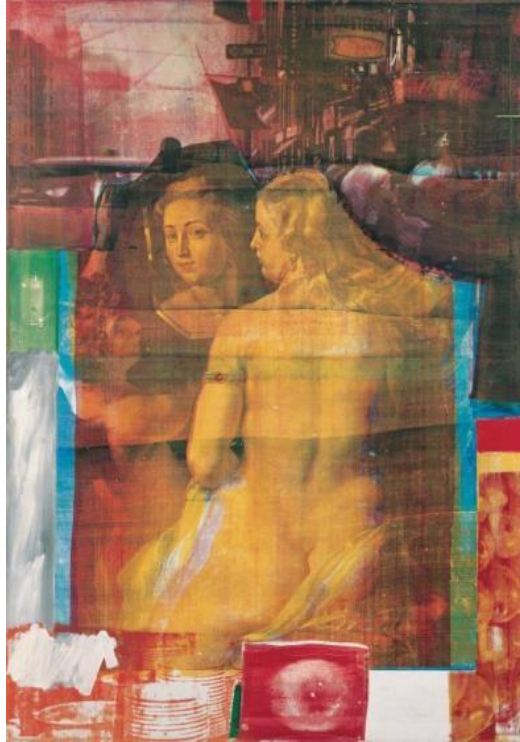
tornou-se frequente na descrição de trabalhos feitos a partir dos anos setenta devido a sua prática contestadora do paradigma de produção de arte modernista (WOOD, 1998, p.237). Para Paul Wood a tendência de utilização do termo pós-modernismo sugere diversos questionamentos devido ao seu caráter um tanto vago e a dificuldade de compreensão, por tanto indicou três questões fundamentais para melhor entender o termo, em oposição a formulação teórica greenberguiana acerca do modernismo: em primeiro lugar, enquanto crítica dos fundamentos de diferença, tais como gênero, raça e classe; em segundo, enquanto crítica ao mito da originalidade; e em terceiro, enquanto crítica das narrativas históricas (WOOD, 1998, p.237-238).

Neste ponto podemos relacionar a alegoria benjaminiana com o questionamento ao mito de originalidade, que tem sua inexistência devido as estratégias de fragmentação, apropriação e sobreposição. No entanto o fazer alegórico não explica e nem se propõe a dar conta do conceito de pós-modernismo, sendo a alegoria apenas uma condição apresentada pela arte contemporânea através de seus procedimentos e que reflete, através destes, a condição pós-moderna da arte.

Enquanto um artista que representava uma estética pós-modernista, Robert Rauschenberg não foi citado como exemplo apenas por Leo Steinberg, Briony Fer também discorreu sobre o artista enquanto expoente de uma prática contestadora. Robert Rauschenberg produziu seus trabalhos através da combinação de elementos como imagens, desenhos e pinturas. Seus trabalhos retomavam pinturas históricas em reproduções sendo recortadas e coladas sobre a tela, combinando-as com outras imagens diversas e desenhos, promovendo uma leitura dinâmica através da mistura de signos. Em *Persimmon* por exemplo, Briony Fer diz que o seu trabalho foi visto

[...] a partir de uma percepção retroativa do passado, como assinalando uma virada entre o Modernismo e o Pós-modernismo, devido a um uso eclético das imagens combinado a um tratamento fragmentado do tipo colagem. Considerou-se também, contudo, que seus *efeitos* tomavam uma direção diferente daquela do modernismo (1998, p.48).

Figura 10: RAUSCHENBERG, Robert.
Persimmon. 1964. Tinta a óleo e serigrafia
 sobre tela. 167,6 x 127 cm.



Fonte:
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/persimmon>

Para Fer (1998, p.46) a pós-modernidade, na prática estética, apresentou-se enquanto ato questionador de valores já instaurados como centralidade, unidade e homogeneidade – defendidos no contexto do modernismo - e que perdem seu espaço para outros como descentralidade, multiplicidade e heterogeneidade, respectivamente suas antíteses. A pós-modernidade está repleta de contradições, no entanto todas elas se encontram no conceito da presença do passado, o qual não se resume em um retorno ou recuperação nostálgica, mas sim uma “revisitação crítica, um diálogo irônico com o passado” (HUTCHEON, 1988, p.4, tradução nossa).⁵

É dentro desta perspectiva que alguns trabalhos de Adriana Varejão se encontram. Por exemplo na obra *Varejão acadêmico: heróis* de 1997 onde a artista se utiliza de partes de pinturas academicistas do século XIX como *O derrubador brasileiro* de Almeida Júnior (1850-1899) e *O último tamoio* do pintor Rodolfo Amoedo (1857-

⁵ [...] it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past [...] (HUTCHEON, 1988, p.4).

1941), colocando-as sobre azulejos em suas típicas “feridas de carne”. Neste trabalho, através da apropriação, Varejão demonstra e questiona a atenção dos pintores acadêmicos para criar identidades através de aspectos físicos e étnicos das personagens representadas, assim como dos temas das pinturas. Os fragmentos utilizados por Adriana Varejão, bem como as feridas que os envolvem em sua obra, denotam uma revisão crítica acerca das formas de representação desses indivíduos, formas que são escolhidas e edificadas dentro de uma história nacional que se deseja compor. O que Varejão faz é se utilizar de fragmentos de pinturas, descontextualizá-los e recontextualizá-los em que esses retalhos ficam a sua disposição para formulação de novo trabalho que tem como ponto de partida o questionamento da composição de uma história nacional, social e de exploração de negros e índios em nome da construção de um país.

Figura 11: VAREJÃO, Adriana. *Varejão Acadêmico: Heróis*.
1997. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm.



Fonte:

<http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Em *Varejão acadêmico: heróis*, também podemos utilizar o conceito de alegoria para compreender sua relação com o período Barroco através da estética da carne e dos azulejos que, com sua superfície fria, branca e pura, são manchados com o vermelho dos pedaços de corpos ensanguentados que a artista dispõe sobre eles. E por trás dessa frieza dos azulejos estão as massas que representam os corpos sobre

os quais o trabalho foi constituído. De acordo com Lilia Schwarcz “nas pinturas originais, tais heróis cumpriam o papel das vítimas, daqueles que se sacrificavam pela civilização. Na obra de Adriana, por seu turno, nem os indígenas, nem os populares e muito menos os azulejos estão limpos e imunes ao sangue” (2014, p.287).

Ao revisitar essas pinturas, Varejão se coloca como o historiador aparece para Benjamin, como alguém cujo trabalho se desenvolve ao olhar para o passado, juntando fragmentos para constituir uma história que precisa estar conectada ao seu presente. O olhar revisionista apontado como uma prática do pós-modernismo transparece em Adriana Varejão, que busca no esquecimento o enriquecimento da discussão acerca da constituição de uma história nacional.

Em diversos caminhos as práticas de Manoel Veiga se cruzam com as de Varejão, embora os questionamentos propostos por ambos sejam diferentes e em nada compatíveis, os processos do fazer artístico se aproximam e se conectam. Em *Matéria Escura*, ao passo que o passado é revisitado e as pinturas de Caravaggio são retomadas, Veiga se coloca como um reprogramador daquelas imagens. O ato de reprogramar aqui se conecta com os escritos de Nicolas Bourriaud acerca dos artistas contemporâneos, os quais para o autor vêm “[...] interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” constantemente. (2009, p.07)

Essa reprogramação feita por Manoel Veiga, demonstra em seu procedimento o desmanche das composições barrocas em prol de nova reformulação, a imagem é fragmentada e perde seu propósito inicial para ser reapresentada em novo formato no presente, assim como em Varejão. Embora o barroco, vinculado aos dois artistas tenha em seu fragmento a perda de informações relativas ao período em si, apresenta na essência da estética a sua permanência. Tanto em Varejão quanto em Veiga, a dramaticidade e a teatralidade ficam aparentes, sendo expostas em Varejão pelas feridas de carne e pelas imagens destrinchadas, e em Veiga pelo vazio assustador e pelos vultos que emergem desse vazio. No entanto, mesmo com pontos de encontro como a estética barroca, a retomada de imagens do passado e a sua reprogramação, em Veiga a imagem é retomada para então ser suprimida em prol de uma estética que trabalha com teorias acerca de fenômenos do cosmos, enquanto em Varejão as

imagens retomadas são escancaradas, ocupam um espaço central na série, uma vez que, através delas a artista busca rememorar a história do ponto de vista crítico.

Fato é que ambos os artistas, mesmo com suas proximidades e afastamentos, estão inseridos dentro de diálogos que vinculam passado e presente, e que buscam a partir destas conversas formular novas visões e conhecimentos que se articulam com seu próprio tempo, um tempo de indagações, de revisitação, e de novas análises. Proposições próprias da pós-modernidade.

O diálogo indicado por Linda Hutcheon e realizado por Adriana Varejão e em partes por Manoel Veiga, também é corroborado por Teixeira Coelho, onde indica que

[...] o pós-modernismo não seria um movimento de retorno ao passado (portanto conservador ou reacionário) mas um processo de análise, de *ana-mnese* (ana: ação ou movimento contrário) para poder refletir, para poder lembrar. Um processo, em outras palavras, de investigação responsável dos pressupostos do modernismo e de detecção de sentidos ocultos mas latentes (2011, p.98).

Esse movimento em busca de reflexão, de lembrança, bem como de crítica e diálogo com o passado, resgatando algo do esquecimento e recontando de outras perspectivas esse algo, propondo outras leituras e questionamentos se conecta com o conceito da alegoria, revelando assim a relação intrínseca entre a alegorização e a pós-modernidade.

É dentro deste aspecto, da relação entre o fazer alegórico e o conceito de pós-modernidade, que Benjamin Buchloh, Douglas Crimp e Craig Owens vão apontar a apropriação como um expoente da alegoria. Para Buchloh, a apropriação não se limitava apenas ao campo estético, se espalhando pelas demais áreas relacionadas a cultura e de sistemas de codificação, discorrendo que

Toda prática cultural linguística se apropria de elementos de discurso de naturezas diferentes, sejam elas exóticas, periféricas ou obsoletas e os critérios e motivações de seleção das apropriações são intrinsecamente conectados com as forças dinâmicas de cada cultura. (2009, p.178).

Sendo para Buchloh, a apropriação na prática estética, como um resultado do desejo de questionar ou validar a importância de um local ou um código contemporâneo devido a sua conexão com um grupo diferente de códigos, como

fontes icônicas diversas, modos de recepção e produção diferenciados ou pela ligação com estilos estéticos anteriores (2009, p.178).

Ao encontro do que defende Benjamin Buchloh, Douglas Crimp discorre sobre a apropriação enquanto prática pertencente a todo o campo cultural. Em sua leitura, esta linha de pensamento está presente em todo um movimento relacionado a cultura onde os métodos de apropriação, citação ou pastiche se estendem a todos os campos de produção cultural, desde a indústria da moda, da produção de objetos e do entretenimento até a produção dos artistas (CRIMP, 2005, p.115). Segundo Crimp existem dois meios pelos quais se dá um processo de apropriação: no primeiro a apropriação volta-se ao passado como forma de referência e manutenção de um estilo, proposta ou momento histórico, onde até mesmo o material utilizado pelo artista, arquiteto ou escultor é imitado. No segundo meio, ocorre uma apropriação lateral do presente, onde aquilo que se utiliza para realizar os trabalhos pertencem ao período em que se produz, revelando a identidade do momento e do período da apropriação (2005, p.116). Crimp realiza uma distinção entre formas do processo apropriativo baseado nas características temporais, no retorno de algo do passado ou ainda na remontagem do presente. O que acontece é que na arte contemporânea essas duas formas são intensamente exploradas por artistas revelando inúmeras possibilidades do processo apropriacionista.

No caso de Manoel Veiga na série *Matéria Escura* as duas formas de apropriação identificadas e descritas por Douglas Crimp aparecem. Em primeiro a apropriação que olha para o passado, que traz dele uma forma, um estilo, uma referência – indicamos aqui Caravaggio. A manutenção, mesmo com o apagamento de objetos, arquitetura e corpos de pessoas, de traços do pintor barroco revelam a permanência da referencialidade da obra, mesmo com as interferências feitas por Veiga. Em segundo, a utilização de algo de seu próprio tempo: a teoria da Matéria Escura. A ciência tem avançado muito nas últimas décadas, sendo possível comprovar teorias que antes ficavam apenas no campo das ideias, e isso é muito claro

na cosmologia. A possibilidade de observação via satélites ⁶ ajudou a comprovar diversas teorias sobre o cosmos, e a existência da Matéria Escura foi uma delas. Desta forma a remontagem do presente indicada por Douglas Crimp aparece também na série de Manoel Veiga, o fator de pertencer ao momento em que se produz é deflagrado pela discussão acerca de um tema próprio de seu tempo. Assim, em Veiga, a separação feita por Crimp acerca do processo alegórico é convergida em uma coisa só, onde encontram-se tempos e proposições diferentes.

Ainda que a palavra apropriação seja utilizada constantemente na arte contemporânea, entendemos aqui que existe um vínculo entre este termo e o conceito de alegoria, onde a apropriação aparece como um processo da alegorização. Para o crítico norte-americano Craig Owens (2004), o ato de se apropriar na arte contemporânea é um ato de alegorização, uma vez que as imagens utilizadas pelo alegorista são confiscadas, são apropriadas e retiradas do mundo, passando a possuir um único propósito: servir ao alegorista para seus próprios desejos.

E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (ollos = outro + ogoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento (2004, p.114).

Ao se apropriar de uma imagem o artista não apenas a retira de um contexto e a coloca em outro. Neste novo lugar, a imagem passa a conter sua própria história, onde conta sobre seu princípio e o processo pelo qual está envolvida, estabelecendo uma ligação entre sua origem e sua circunstância atual de imagem apropriada. O processo de fragmentação, descontextualização e recontextualização imposto à imagem pelo alegorista — ou apropriacionista — denota a existência de novo significado que se sobrepõe ao anterior, e sua morte para o antigo contexto gera um novo sentido ao lugar que passa a ocupar.

⁶ Ao longo deste texto a palavra *satélite*, vai aparecer algumas vezes, e ela está conectada aos satélites artificiais como o Hubble, o Magellan e o Cobe, que orbitam ou orbitaram o planeta Terra. Sem conexão com a Lua, por exemplo, que é um satélite natural.

A produção alegórica defendida por Benjamin tem na atividade de apropriação seu expoente no pós-modernismo. Se, o ato de apropriar na arte contemporânea significa “matar simbolicamente o objeto ou a imagem” (CHIARELLI, 2002, p.02), retirá-los de seu espaço e colocá-los ao lado de outros objetos ou imagens diversos, propiciando uma nova forma de narrativa, promovendo novas assimilações para aquilo que foi resgatado do passado e reinterpretando no tempo presente do artista o que foi apropriado, aqui se revela que o processo de apropriação estabelece conexão com o processo alegórico. Os critérios elencados por Benjamin e as proposições denotadas por Owens, Crimp e Buchloh se repetem em ambos os procedimentos, sendo possível compreender que termos e formulações utilizadas para descrever a alegoria tais como: fragmento; transplante; runa; estilhaço; olhar ao passado (aqui se fala não apenas do tempo, mas daquilo que já foi produzido); retirada de algo do esquecimento; morte do objeto antigo e construção de novo objeto que corresponde as vontades de seu produtor, também se aplicam ao que se descreve como apropriação. As marcas de fragmentação, descontextualização, recontextualização, morte, modificação, renovação e conexão costuram a teia que realiza a união entre ambos os termos.

As discussões propostas pelos teóricos citados acima bem como o movimento de apropriação na arte, reverberaram em textos escritos no Brasil. Ao falar sobre o movimento de apropriação no Brasil, Aracy Amaral (1998) analisou a conjuntura da arte contemporânea que se estabelecia em conexão com fazeres que se utilizavam da incorporação e da interferência em imagens diversas. Seu texto procurou questionar sobre a produção dos artistas, brasileiros e estrangeiros, em torno desses conceitos pensando em um possível bloqueio de produção, criação e concepção de espaços na arte, mencionando a necessidade dos artistas de interferir ou desconstruir criativamente as imagens que circulavam pelos meios de comunicação, indicando para esse movimento “[...] dois fatos paralelos: o da apropriação de imagens e o espaço autotético da arte contemporânea, não da auto suficiência, mas auto referência” (AMARAL, 1998, p.313). Assim na visão da autora é possível compreender um novo viés da arte contemporânea que se volta para suas próprias referências, revisitando e revirando o passado somado a discussão da autoria, autenticidade e criação das obras em busca de novos questionamentos para aquilo que já existe e a apropriação aparece como uma maneira de promover esse discurso. Para Amaral

A história da arte é prodiga em fontes para esses artistas, que recorrem tanto à arte clássica, renascentista ou mesmo barroca, como aos mestres da arte moderna e à fotografia, publicidade e indústria. Esta última, através dos objetos projetados e produzidos, torna-se um fértil manancial de inspiração.

[...] Há contradições e mesmo paradoxos nessa recorrência à imagética já produzida por outros. Se Marcel Duchamp já recorria a Leonardo da Vinci, em sua famosa intervenção na *Mona Lisa*, Picasso trabalharia em inúmeras versões de obras de outros artistas, seja no *Fuzilamento* (1814), de Francisco de Goya, para *Guernica* (1937), seja em *As meninas* (1656), de Diego Velásquez, para mencionar dois dos mais célebres citacionistas do século XX (1998, p.313).

Assim, segundo a autora, percebe-se o grande movimento de artistas que buscam em obras de séculos passados recursos para desenvolver a expressão poética e visual em seus trabalhos, em um movimento claro de referência a arte e em alguns casos de autorreferência. Para Tadeu Chiarelli, a possibilidade da reprodução e veiculação constante de imagens promoveu o surgimento de novas possibilidades de composições artísticas que foram se intensificando desde os anos 1960, permeando assim grande parte da produção artística das últimas décadas do século XX e reverberando em inúmeros processos depois nos anos 2000 (CHIARELLI, 2001, p.257). Para o autor a utilização de imagens já concebidas demonstra uma necessidade de manter o olhar retrospectivo ao passo que constitui obras que não tem seu valor conectado a novidade da forma, “mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjunção de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes” (CHIARELLI, 2001, p.257), e em muitos casos conflitantes.

A partir desses conceitos e conexões, compreendemos que prática da apropriação na arte contemporânea se insere no universo do indivíduo que propositalmente se utiliza de textos, objetos, ideias, procedimentos ou imagens e os modifica, os configura aos seus interesses, inculcando interpretações diversificadas à obra de arte e gerando novos significados para aquilo que foi apropriado (MIDDLEJ, 2017). Assim “a obra de arte se despe da estética e entra em uma esfera conceitual, elevando o gesto e a assinatura do artista” (VILELA, 2017, p.102).

Até aqui levantamos teorias e proposições acerca da alegoria benjaminiana e de sua conexão com a prática contemporânea da apropriação, revelando que para muitos autores a prática alegórica tem sido representada pela apropriação nas

discussões acerca da produção artística no período pós-modernista, sendo característico deste momento a conexão com o retorno de algo do passado pelo viés crítico e uma reflexão que acompanha as imagens e objetos retomados no campo estético. Ao passo que adentramos as teorias elencamos alguns artistas que proporcionaram exemplos e comparações de fazeres vinculados ao ato da apropriação, bem como explanamos sobre o trabalho de Manoel Veiga e seu processo artístico. A partir daqui buscamos analisar e observar como aparecem as práticas apropriativas vinculadas a três pontos essenciais dentro do trabalho feito em *Matéria Escura* por Manoel Veiga, são eles: fotografia, ciência e Caravaggio. Embora esta dissertação trate em específico da série *Matéria Escura*, não deixamos de abordar outras séries feitas por Veiga que de alguma forma vinculam-se a práticas estéticas adotadas na série em estudo como a utilização da fotografia ou que se propõe a explicar acerca da ciência.

A intensa produção artística em torno da imagem apropriada e da imagem fotográfica depois de 1950 possuiu diferentes conotações, em alguns casos os artistas se utilizaram da imagem como forma de questionamentos sobre a serialização, a produção em massa, as condutas culturais promovidas pelo processo de globalização e meios de comunicação, a produção de outros artistas, ou ainda o estado da arte. As imagens foram combinadas, coladas, sobrepostas, serializadas, rasgadas, recortadas e montadas das mais diversas formas. Embora a imagem fotográfica tenha sido bastante explorada na segunda metade do século XX dentro do campo artístico e intensamente utilizadas do século XXI pelo viés apropriativo, nem sempre teve seu espaço na história da arte. Antes da fotografia ser utilizada amplamente como objeto artístico, muito devido aos processos de modernização da impressão, avanços tecnológicos em torno da internet e de programas de edição de imagens, a melhoria dos processos fotográficos e de scanners, e a disponibilização de imagens em bancos de dados, a fotografia não era considerada um tipo de arte, mas sim um documento vinculado ao registro do real.

O início da fotografia, no século XIX, está relacionado ao ato de registrar mecanicamente a natureza ou pessoas com intensão de reproduzir fielmente aquilo que era retratado, sendo a fotografia um espelho daquilo que era real. Sua função mecânica e automática excluía a existência de um artista por trás dos retratos, o

indivíduo apenas apertava um botão e o aparelho é que fazia o restante. Logo, o entendimento que se tinha na época era de que a fotografia desse período inicial não possuía subjetividade e nem a possibilidade de ser reconhecida através de um estilo ou de algo, como uma marca, que revelasse quem fez a fotografia, diferentemente das pinturas. Para o teórico Phillip Dubois (1993, p. 32) “a distribuição, portanto, é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário”.

No entanto ao longo do século XX a teoria da fotografia ser apenas um registro do real e sem intervenção daquele que o faz começou a ser questionada. De acordo com Dubois (1993, p.38) a desconstrução do realismo fotográfico se baseou na percepção e compreensão da técnica fotográfica e de seus efeitos nas fotografias. Desconstruções que se basearam nas colocações de Rudolf Anheim apontadas por Dubois em seu livro *O ato fotográfico* de 1983.

Em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil (DUBOIS, 1993, p.38).

A partir dessas proposições percebeu-se que era possível reconhecer a existência de uma técnica fotográfica com a imagem como resultado das escolhas do fotógrafo. Dessa forma o fotógrafo se aproxima da prática da pintura – as escolhas de enquadramento, os detalhes a serem mostrados e as intensões, bem como a capacidade de reconhecimento de autoria de fotografias – são muito próximos das escolhas feitas por um pintor. Levando em consideração que essas características fazem parte da subjetividade de um artista, o fotógrafo começa a ser visto enquanto tal.

De acordo com o pesquisador e crítico de fotografia Ronaldo Entler (2009), entre os anos 1960 e 1980, teóricos como Roland Barthes, Philippe Dubois, Boris Kossoy e Vilém Flusser, dentre outros, se propuseram a estudar a fotografia, a partir da semiótica e da semiologia, buscando nela aquilo que a tornava diferente da pintura, do vídeo e do cinema, aquilo que a tornava exclusiva e específica. No entanto,

segundo Entler essas teorias denotaram respostas antagônicas à questão da exclusividade revelando que “demarcar a especificidade da fotografia exigia tantas ponderações que, mais cedo ou mais tarde, éramos obrigados a reconhecer a complexidade e a porosidade desse signo” (ENTLER, 2009).

O deslocamento das discussões entorno da especificidade para as possibilidades de trânsito e reconfiguração da fotografia denotaram o esgotamento da análise ontológica e proporcionaram a compreensão e estudo da fotografia através das suas interrelações com as outras linguagens. As produções artísticas se voltavam para a incorporação de técnicas distintas como xerox, serigrafia, meios eletrônicos diversos, e propor experiências e ações diversas que contribuíram para a complexidade do entendimento da arte e de suas fronteiras. Abandonando a preocupação da legitimidade da fotografia enquanto arte, os olhares e discussões voltam-se para outros pontos, como a intensa apropriação de imagens ou a utilização da fotografia documental em produções artísticas, como fotorrealismo, *body art*, *earthworks* e arte processual (KRAUSS, 1977, p.78). A fotografia deixa de ser entendida com uma simples ferramenta de registro para ser considerada por suas particularidades que são responsáveis pela compreensão de sua produção e leitura pelo espectador.

Na crítica de André Rouillé sobre as incorporações fotográficas feitas nos anos 70, também é possível perceber o espaço que a fotografia vai tomando ao final do século XX

Enquanto a maioria dos clichês expostos nos anos 1970 não eram realizados pelos próprios artistas, a partir dos anos 1980 isso muda: os artistas dominam perfeitamente o procedimento, muitas vezes as imagens são de excelente qualidade técnica e, às vezes, de tamanho monumental. A fotografia suplantou sua antiga função subalterna de ferramenta ou de vetor, para se tornar um componente central das obras: o seu material (2009, p.326).

Assim implicações e questionamentos em relação a natureza da imagem fotográfica são alteradas e iniciam um processo de protagonismo de obras de artistas que estão interessados nos anos 80, por questionamentos sobre a figura do artista-criador e sobre a originalidade da obra de arte na tentativa de desmistificá-los (ROUILLÉ, 2009, p.347).

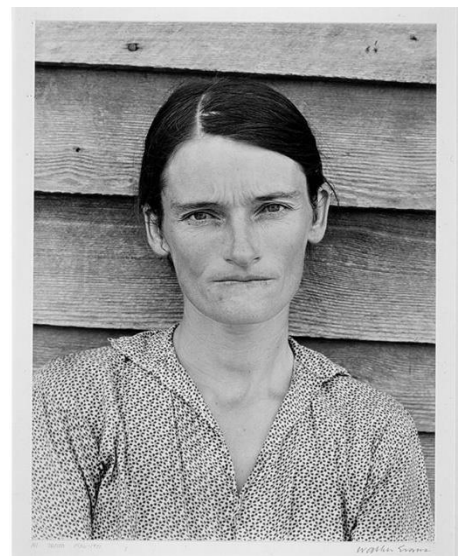
Essa corrente de pensamento que questiona a valoração da obra pela autoria e a noção de artista enquanto gênio criativo – postulados românticos que são retomados na arte moderna – tem seu início em Duchamp, passando pelos Dadaístas e suas apropriações, a reprodutibilidade na *art pop* e por fim nas fotografias de fotografias de Sherrie Levine.

Figura 13: LEVINE, Sherrie. *After Walker Evans #4*. 1981. Fotografia.
12,8 x 9,8 cm.



Fonte:
<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190019034#fullscreen>

Figura 12: EVANS, Walker. *Alabama Tenant Farmer Wife*. 1936. Fotografia. 20,9 x 14,4 cm.



Fonte:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415>

Sherrie Levine ficou bastante conhecida por fazer fotografias de imagens impressas, seus trabalhos se voltavam para imagens que pertenciam a história da arte, como das pinturas dos chamados “grandes mestres” da arte. Essas imagens apropriadas por Levine acabam por adquirir um novo significado e teoricamente discutiam sobre a questão da autoria e a produção feminista, a artista ataca a própria história da arte vista até aquele momento como predominantemente masculina, colocando em questão a história da arte, o culto ao autor e o status das imagens que são apropriadas (SILVA, 2012, p.77-78).

O passo dado por Levine ao se apropriar das fotografias de Walker Evans, questionou postulados de autoria e autenticidade, no entanto olhar as fotografias de Levine remete ao pensamento da imagem enquanto material fotográfico, e que por sua apropriação pode ser vista através da perspectiva contemporânea como

portadoras de signos e questões mais abrangentes do que aquelas evidenciadas por Evans. A documentação dos fazendeiros e de suas vidas feita por Evans através da fotografia, se transformam no trabalho da artista. Trata-se em Levine, como disse Rouillé (2009), do seu próprio material, da fotografia em si.

Diferentemente de Levine que estabelece conexão com a produção anterior da qual se apropriou, Veiga não coloca títulos em suas obras e nem faz referência direta a Caravaggio, a conexão entre o pintor barroco e a *Matéria Escura* se estabelece através da memória do espectador. Além desse ponto de divergência, podemos conectar o trabalho de Veiga ao de Levine, uma vez que, o pernambucano também trabalha com fotografias de registros, no entanto o gesto feito por ele e por Levine diferem. Ao passo que Levine refotografa as fotografias de Evans, Veiga se apropria da imagem que já existe das pinturas de Caravaggio. Enquanto Levine se utiliza do ato fotográfico como meio para a apropriação da imagem e produção de seu trabalho, Veiga faz uso de processos virtuais para a captação dessas imagens⁷, e tem em seu apagamento e construção de novo significado o fazer apropriacionista. O que revela, além de processos apropriativos diferentes, o momento em que as obras são feitas, pois embora a reprodutibilidade das imagens tenha se tornado frequente e alcançado certa disseminação e melhorias em processos de impressão nos anos 1980, isso é incomparável com os processos tecnológicos e de acesso a imagens que se tem atualmente.

Pois bem, a compreensão da produção artística através do entrecruzamento de linguagens e técnicas juntamente com o abandono da discussão da fotografia ser uma arte legítima, a análise dos discursos históricos sobre a fotografia e o desenvolvimento tecnológico, propôs discussões e o entendimento de fotografia de outra forma: a de construção de uma realidade ao passo que denota a formação de representações diversas (ENTLER, 2009). As fotografias sejam elas encenadas, híbridas, apropriadas ou com caráter documental, detêm na arte contemporânea, fruto

⁷ As práticas utilizadas por Manoel Veiga são fruto de avanços tecnológicos importantes dos anos 2000, a imagem digital manipulada pelo artista ainda não existia no período em que Sherrie Levine produziu a série, logo a artista não poderia se valer dos mesmos processos de manipulação da imagem que Manoel Veiga.

da construção e desconstrução histórica, avanços tecnológicos e da conscientização do seu valor artístico.

Fato é que a fotografia no século XXI vem se espalhando e se tornando cada vez mais presente para os indivíduos. Hoje todos são fotografados e se fotografam, as chamadas *selfies* estão por todos os locais e com as redes sociais recebemos uma enxurrada de imagens que, com caráter “documental”, nos revelam momentos da vida de desconhecidos. Mas esta dissertação adentra, em específico, o mundo das fotografias documentais de instituições. Essas fotografias têm por finalidade registrar fenômenos, acontecimentos e documentar pinturas para disseminar conhecimento. É a partir desse tipo de imagem, de imagens de registro, que partem os trabalhos de Manoel Veiga. Imagens que são apresentadas ao público de forma diferenciada, em uma mistura documental e poética que tem na sua feitura processos que são possíveis através do desenvolvimento tecnológico.

Para a série *Matéria Escura*, o artista se utiliza de registros fotográficos de pinturas de Caravaggio disponibilizadas no site *Creative Commons*⁸. Nesta série Veiga não adiciona nada as imagens, mas retira informações, apaga corpos de pessoas, arquitetura e objetos, e reduz a imagem a manchas brancas em um fundo preto. Essa dissolução da imagem e transformação em tecidos brancos flutuantes está conectada a questão científica levantada por Manoel Veiga nesta série: a existência da matéria escura. Uma matéria invisível, porém, que interage com a matéria visível e com a luz. Logo o planejamento e vestimentas que são deixados pelo artista em tons de branco e cinza tem a função de representar os espaços cósmicos nos quais a matéria escura infere sua presença.

O processo de apagamento da imagem e retirada das cores, faz sumir a pintura de Caravaggio e demonstra a presença de Manoel Veiga. Nas 45 obras da série o artista trabalha com esses apagamentos e a descoloração das imagens, onde a poética se estabelece através do invisível, do vazio e do desconhecido presente no universo, daí a necessidade do apagamento, da solvência da imagem e da

⁸ Este site, que tem como ponto de partida a divulgação científica, disponibiliza imagens em alta qualidade de forma gratuita.

demonstração de que não é porque não vemos, que algo não existe ou não está presente.

Figura 14: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* # 28. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 79 x 110 cm.



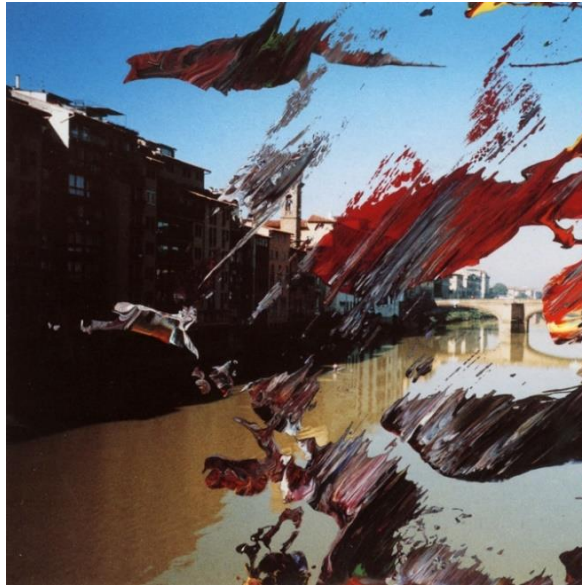
Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

A solvência da imagem é algo recorrente nos trabalhos de Gerhard Richter, e aqui apresentamos uma série em específico que se conecta aos trabalhos feitos em *Matéria Escura*. A série *Firenze* produzida em 2000 conta com 118 trabalhos e é fruto de apenas três registros fotográficos das margens do rio Arno, na cidade de Florença, feitos por Richter no ano anterior⁹. Essas três imagens foram reproduzidas para compor os trabalhos e em cada uma delas o artista pincelou tinta, apagando certas partes das imagens, gerando a perda de sentido da imagem embaixo da tinta. A materialidade das manchas de tinta é pesada em oposição a leveza da fotografia. A imagem fotográfica que congelou uma paisagem, agora é encoberta parcialmente pela

⁹ Informações retiradas do site do artista. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs>

tinta, mas ainda assim é possível identificar, em alguns dos trabalhos da série, a imagem fotografada.

Figura 15: RICHTER, Gerhard. *Firenze (24/99)*.
2000. Óleo sobre fotografia colorida. 12 x 12 cm.



Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/firenze-edition-77/firenze-2499-15432/?&categoryid=77&p=1&sp=32>

O gesto de sobreposição feito por Manoel Veiga em *Matéria Escura* revela certa proximidade com o processo feito por Gerhard Richter em *Firenze*. Ambos trabalham com a dissolução da imagem-fonte, o apagamento parcial das informações, revelando outras formas de ver uma mesma imagem. Enquanto Richter se utiliza de tinta para promover a solvência da imagem, Veiga se utiliza do apagamento, ambos encobrindo partes da imagem ao passo que deixam aparente alguns aspectos, sejam eles partes das paisagens ou os tecidos, para que o espectador mais atento consiga compreender qual é a imagem-fonte. No entanto, em Richter o apagamento vem por meio do ato de encobrir com tinta a imagem, enquanto em Veiga se dá através da retirada de partes da imagem. Para David Barro, aquilo que em Richter é obtido através do ato de borrar a imagem, em Veiga aparece pela omissão de partes dela, gerando assim um conflito que trata de “uma cisão entre o que é, o que o artista deixa ver, e o que vemos” (BARRO, 2017, p.49). Enquanto espectador que possui suas próprias referências, nos deparamos com imagens abstratas, formas que encobrem, apagam e dissolvem a imagem-fonte, nos levando a buscar na memória coisas que se parecem com aquilo

que estamos vendo. Logo imagens que nos marcaram e que em nada se conectam com a temática das séries em questão surgem em nossas mentes. Além de buscar na lembrança imagens de nossa própria autoria, nos deparamos com imagens que nem sabemos de onde vieram, e em quais memórias estão vinculadas. Aquilo que Richter ou Veiga mostraram com suas imagens, podem ter inúmeras interpretações e relações para cada indivíduo que as observa atentamente. Está relação entre artista e espectador acerca de uma obra de arte, revela leituras dispares e promove conexões visuais que são individuais e íntimas.

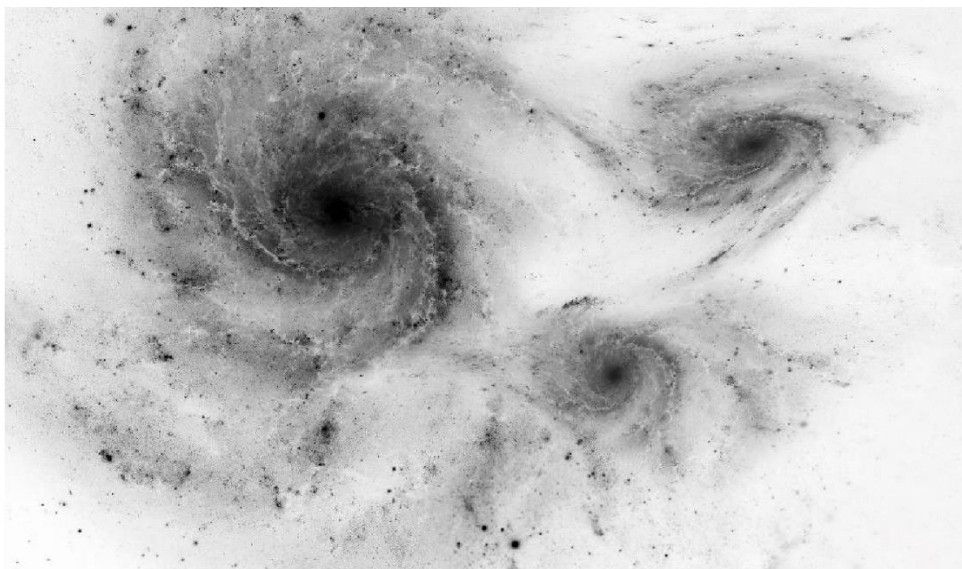
Acerca da relação entre obra e espectador e aquilo que é construído a partir da observação da obra, Robert Morris em 1978 diferenciou o 'eu' do 'mim', apontado que o observador se divide em duas partes ao experienciar uma obra de arte, e quando está em frente dela uma dessas partes reflete sobre o presente e a outra acessa a memória. Para Morris (1978, p.70) "o eu é aquela parte do ser no ponto de tempo contínuo que está presente na consciência de si mesmo. O mim é aquela imagem reconstituída do ser formada por todas as outras partes: linguagem, imagem, julgamento, etc." Assim o 'eu' que não se relaciona com a imagem, é um correspondente da relação e percepção do espaço, alargando-se pelo tempo presente do observador. E o 'mim' aparece como constituinte da retrospectiva, que paralelamente vai construir a percepção do objeto (MORRIS, 1978, p.71). Logo o processo de interpretação e vinculação entre memória e presente, aquilo que vemos e o aquilo que construímos a partir de insights acessados pela memória, se realiza quando "o eu é transmitido para os domínios do mim" (MORRIS, 1978, p75).

A série *Matéria Escura* não é a primeira que Manoel Veiga trabalha com a fotografia, a utilização desse meio para a produção de seus trabalhos é frequente, principalmente relacionado a imagens de registros documentais. Outra série na qual o artista se utiliza da fotografia apropriada, bem como de aspectos da astronomia, é a série *Hubble* (2010-2020). Nesta série, o artista se apropriou de fotografias de alta resolução do satélite de mesmo nome que foi lançado ao espaço em 1990. As fotografias tiradas pelo Hubble captam a luz visível e a luz infravermelha irradiada pelas estrelas, corpos celestes, conglomerados de estrelas, galáxias e nebulosas presentes em nosso universo (NASA, 2021). Esses registros servem para estudos científicos, monitoramento e compreensão daquilo que é invisível aos nossos olhos

aqui na terra. Sendo assim, o satélite é responsável por nos mostrar aquilo que enxerga galáxia adentro.

Ao se utilizar dessas fotografias documentais disponíveis no site da NASA¹⁰ via procedimento de apropriação, Manoel Veiga inicia seu processo de constituição de novas imagens. Esse processo feito no *Photoshop* consiste em transformar as fotografias primeiramente em preto e branco, depois inverter suas cores - o que era preto fica branco e vice-versa -, em seguida o artista corta, recorta e sobrepõe imagens, por fim, a imagem é impressa sobre vinil. Para David Barro (2017, p.9) “a inversão de cor torna essa imagem ainda mais estranha aos nossos olhos: ela se torna mais poética, mais indizível. O espaço fictício, revela um mundo para além do nosso mundo, mesmo sendo consequência dele”. Ao realizar esse processo, Veiga, modifica a estrutura da fotografia documental e cria um formato novo para a antiga imagem que agora não possui mais um caráter de documento ou registro gerado por Hubble, mas sim artístico e poético. O caráter documental, de ser uma imagem verídica de fenômenos da astronomia, se perde devido a manipulação da imagem via processos da produção artística de Manoel Veiga.

Figura 16: VEIGA, Manoel. *Hubble # 26*. 2018. Impressão sobre vinil. 120 x 200 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Hubble-2>

¹⁰ As imagens são disponibilizadas com alta qualidade para download de forma gratuita no site da Nasa.

Nos 16 trabalhos da série *Hubble*, o processo de Manoel Veiga revela-se uma mistura bastante complexa de técnicas que são feitas através da tecnologia. Como menciona o crítico e curador Agnaldo Farias (2017, p.17), o procedimento feito por Veiga sugere o “cruzamento da fotografia com o desenho e gravura, além de estabelecer uma contraposição de técnicas derivadas de alta tecnologia – Hubble e computador, com uma paciente carpintaria, característica de um trabalho de tradição artesanal”.

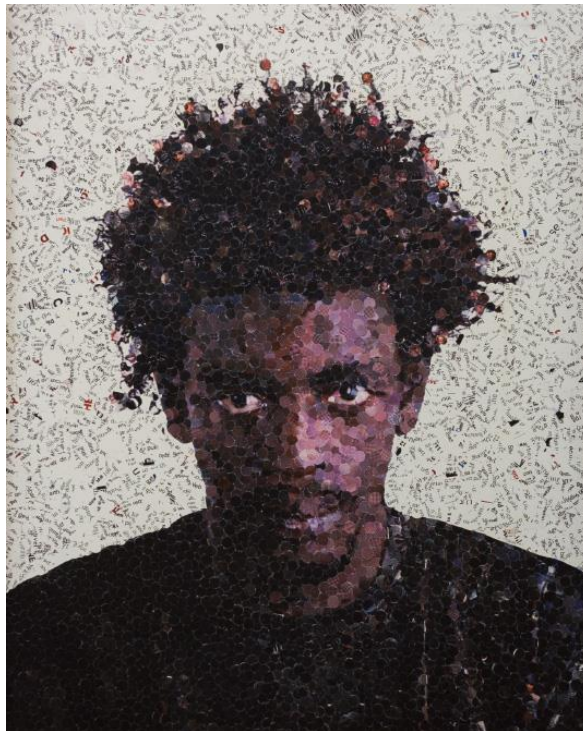
Embora Veiga parta da captação da fotografia documental para o feitiço de ambas as séries, o processo de retrabalho da imagem é diferente. Ao passo que em *Matéria Escura* o artista se utiliza do apagamento como efeito para trabalhar uma teoria científica, em *Hubble* a inserção de imagens é que proporciona a composição poética, manobras como recorte, sobreposição e colagem são utilizadas para modificar a imagem. Enquanto a proposição poética em uma série é a incorporação de elementos, em outra é a exclusão, ambas são desenvolvidas conectando arte e ciência, são produzidas em programa de edição e partem da apropriação de imagens. Com resultados bem diferentes, em *Hubble* Manoel Veiga se propõe a brincar com o imaginário popular acerca do Universo, e em *Matéria Escura* busca transpor uma teoria comprovada cientificamente dentro de pinturas reconhecidas do grande público.

O procedimento realizado por Veiga tem sido muito praticado entre artistas na arte contemporânea, um deles em específico se aproxima do processo artístico feito em *Hubble* por Manoel Veiga, através da conexão com a imagem pós-produzida. O artista brasileiro Vik Muniz ao longo dos anos de sua produção vem se apropriando de imagens e objetos, sejam eles históricos ou não, para a confecção de seus trabalhos. A série aqui elencada se conecta ao trabalho de Veiga via utilização de fotografias de registro como ponto de partida, além de questões acerca de recorte, corte e montagem, e por fim a apropriação.

Na série *Retratos de revista* produzida em 2003, Vik Muniz apresenta trabalhos vinculados a identidade dos retratados. Partindo inicialmente de fotografias que faz de pessoas famosas, revela uma construção social e midiática que envolvem esses indivíduos. Depois de fotografar as celebridades, Muniz utiliza-se de papel picado para formar a imagem das pessoas que foram fotografadas. Esse papel, repicado como

confete, tem sua origem nas páginas de revistas onde veiculam notícias sobre as celebridades que estão sendo retratadas pelo artista. Os fragmentos das revistas são reorganizados, colados um ao lado de outro, formando uma nova imagem, que ao ser vista por uma lupa ou com zoom, perdem sua característica formadora de imagens e se tornam pequenos pontos coloridos, como pixels.

Figura 17: MUNIZ, Vik. *Jorge*. Série Retratos de revista. 2003. Chromogenic print. 100 x 72 cm.



Fonte: <https://vikmuniz.net/pt/gallery/magazines>

Os retratos produzidos por Vik Muniz lembram aquelas fotografias de documentos de identificação e levam o nome verdadeiro dos indivíduos famosos que foram fotografados, excluindo seus nomes artísticos, gerando em alguns casos a necessidade da ativação da memória do rosto dos retratados pelo público para seu reconhecimento, como no caso de Pelé, o qual teve o nome de *Edson* (2003) ou de Seu Jorge como o nome de *Jorge* (2003). Esta série, que conta com 14 retratos, revela um procedimento muito parecido com a edição no mundo cinematográfico, com cortes, recortes, colagens e montagens, onde Vik Muniz realiza sua proposta artística que discute sobre a real identidade desses indivíduos tão conhecidos popularmente.

Ambos os trabalhos nos lembram sobre a teoria da pós-produção de Bourriaud, na qual aciona os elementos do cinema para analisar obras de arte contemporâneas que se valem da montagem e da edição. Embora ambos os artistas se aproximem pelo processo de pós-produção, onde as imagens são retrabalhadas e por fim impressas, seus processos de desenvolver os trabalhos divergem. Enquanto Vik Muniz inicia seu processo através da fotografia que faz de personalidades famosas, Manoel Veiga vai direto para a apropriação da imagem digital. Além disso Muniz retrabalha as fotografias manualmente ao colar os recortes de papel sobre a imagem reformulando-a com as cores, enquanto Veiga faz digitalmente a mudança de coloração e a sobreposição de partes das imagens, obtendo um resultado para a impressão. Uma terceira etapa pode ser vista no processo de Vik Muniz ao fotografar a nova imagem que compôs e trabalhá-la digitalmente com filtros que proporcionem um melhor resultado para a impressão. Isso nos mostra que embora ambos os artistas trabalhem com fotografias nas séries analisadas, o processo do feitiço via a apropriação é diferente, o que também demonstra as diversas possibilidades que o processo apropriadista coloca à disposição dos artistas na arte contemporânea.

Ao modificar imagens digitalmente ou manualmente, ao reconstruir fotografias utilizando nos processos etapas que proporcionam a existência de camadas de leitura para a imagem, de inserção de outras imagens, de apagamentos e sobreposições, os artistas estão se valendo da apropriação. O que não significa que todos os processos se darão da mesma forma e com as mesmas intenções. Mas ao confiscar as imagens e reivindicar seu significado, o alegorista constrói novos significados suplantando os anteriores e por consequência manipulando e contribuindo para a formação de camadas que complexificam o trabalho ao estabelecer relações entre a imagem confiscada e o processo de composição da nova imagem (OWENS, 2004, p.115).

A fotografia tem papel essencial dentro das produções de Manoel Veiga pelo viés apropriativo. Mesmo que sua produção não se limite a utilização de imagens, em algumas séries elas são o ponto de partida para a construção poética do artista. *Hubble* e *Matéria Escura* tem antecessoras como a série *Universos* (2011-2020), a série *Céu Reverso* (2013) e a série *Construções* (2005-2007). A utilização deste meio para produção revela a continuidade, assimilação e desenvolvimento de uma prática que se iniciou como hobby ainda quando Manoel Veiga estudava Engenharia

Eletrônica na Universidade Federal de Pernambuco nos anos 1980. A permanência da prática fotográfica, bem como o avanço da tecnologia nos computadores, máquinas que Veiga teve contato ainda nos anos 1980, servem de apoio para que o artista desenvolva constantemente suas práticas na trajetória que realiza no campo estético. A fotografia documental utilizada, tanto nas séries abordadas aqui quanto naquelas que foram apenas mencionadas, sejam elas produzidas e apropriadas de instituições, como nas séries *Hubble*, *Matéria Escura* e *Céu Reverso*, ou de registros próprios como as séries *Construções* e a *Universos*, são todas retrabalhadas a partir de uma poética que converge espaço e tempo.

Em diferentes séries de trabalhos dentro da trajetória de Manoel Veiga é perceptível, além da fotografia, a menção a ciência¹¹. Essa menção se estabelece nos trabalhos a partir de algumas perspectivas como a utilização de temas relativas ao espaço sideral como a matéria escura e o satélite Hubble, como em processo artístico onde a gravidade controla a formação de paisagens, ou ainda enquanto método e estudo sobre a mistura de pigmentos que dão cor aos trabalhos das séries de pinturas.

Como mencionamos no início deste texto, Manoel Veiga se propõe em seus trabalhos a relacionar arte e ciência e, no caso da série *Matéria Escura* essa relação transparece na utilização da teoria vinculada a cosmologia acerca da existência da matéria escura. Essa matéria teve sua primeira evidencia de existência ainda nos 1930 quando o cientista Fritz Zwicky mediu a massa visível de um aglomerado de galáxias. Ao fazer isso, Zwicky constatou que a massa total calculada era muito pequena para manter as galáxias juntas, logo o cientista concluiu que outra coisa estava cumprindo este papel, essa coisa foi chamada de matéria escura (CLAVIN, 2020). Depois de 40 anos sem grandes investigações acerca da teoria da matéria escura os cientistas, nos anos 1970, Vera Rubin e Kent Ford, medindo a velocidade de rotação de galáxias individuais, perceberam que existia algo que promovia a união de seus componentes gerando a permanência da formação da galáxia, demonstrando mais uma vez que algo não visto estava influenciando na matéria visível (CLAVIN, 2020). Desde então vários experimentos têm sido feitos em torno da matéria escura,

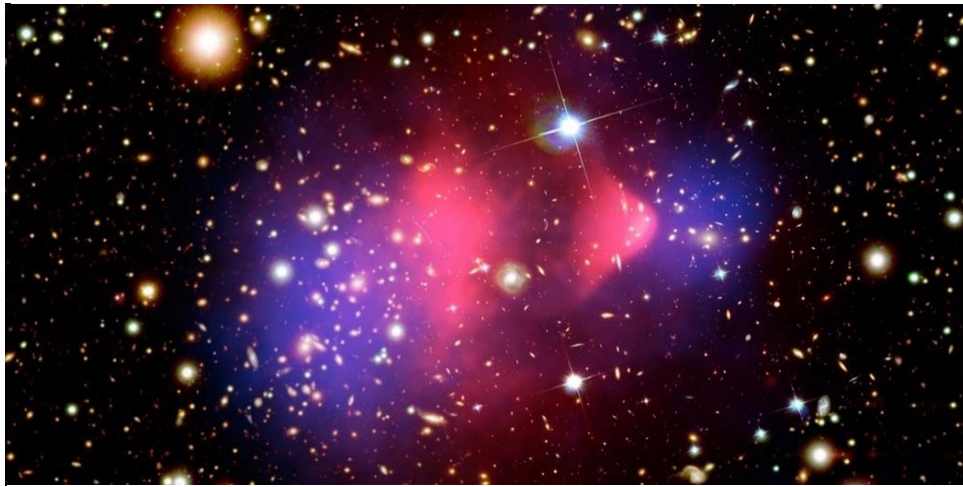
¹¹ A menção a ciência é feita nestas séries: *Céu Reverso* (2013); *Pinturas* (2000-2012); *Pinturas* (2013-2020); *Hubble* (2010-2020); *Universos* (2011-2020); *Matéria Escura* (2015-2020).

na tentativa de descobrir mais informações sobre a sua existência e de quais elementos é formada. A grande dificuldade do estudo de tal matéria é que ela é invisível para observações, não podendo ser vista também por telescópios e infravermelhos (SARAIVA, 2020). Os experimentos e observações, muitos deles feitos pelo satélite Hubble, constataram que a matéria escura é responsável por 26,8% de toda a matéria do Universo, e que embora a sua origem invisível dificulte sua identificação, cientistas tem desenvolvido maneiras de detectá-la através de lentes específicas para a observação de galáxias (SARAIVA, 2020). A sua comprovação se deu através da força gravitacional que exerce sobre a luz e sobre a matéria normal (gás e poeira), sendo responsável também pela formação de novas estrelas e galáxias, uma vez que, sua gravidade contribui para a acumulação da matéria normal (NASA, 2021). De acordo com a NASA, mesmo que os astrônomos não possam ver a matéria escura

[...] eles podem detectar sua influência observando como a gravidade de aglomerados de galáxias massivas, que contêm matéria escura, dobra e distorce a luz de galáxias mais distantes localizadas atrás do aglomerado. Este fenômeno é chamado de lente gravitacional (NASA, 2021).

Embora pouco se saiba sobre a matéria escura, a detecção de sua presença tem sido feita através de observações constantes do satélite Hubble e outros satélites como o Magellan. A primeira imagem que comprova a existência da matéria escura foi feita por ambos os satélites em 2006 quando duas galáxias se chocaram. Ao entrarem em colisão, os cientistas puderam perceber como as matérias envolvidas se comportaram, gás, poeira e matéria escura podem ser vistos na imagem (NASA, 2021). A coloração rosa demonstra a matéria normal em movimento, enquanto a azul indica a matéria escura, e os pontos de luz branca e laranja são as galáxias. A matéria escura pode ser identificada neste caso devido a quantidade de matéria presente na colisão e da sua separação em duas, sendo parte matéria normal (gás e poeira) e parte matéria escura (NASA, 2021).

Figura 18: Colisão de dois aglomerados de galáxias onde foi possível detectar a presença da matéria escura. 2006.



Fonte: https://chandra.harvard.edu/press/06_releases/press_082106.html

Ao desenvolver seus trabalhos no campo das artes visuais, Manoel Veiga tem incorporado questões relacionadas a ciência, composições que possuem conexão com a formação acadêmica do artista. Não podemos esquecer que Veiga é formado em Engenharia Eletrônica e que durante um tempo foi bolsista no departamento de Física da Universidade de Pernambuco, experiência que contribuiu para construir sua trajetória enquanto artista e constituir suas pesquisas em torno da ciência e vinculá-las ao campo estético. No caso da série *Matéria Escura*, Veiga se utilizou da teoria da matéria escura para formular novas leituras nas obras de Caravaggio. Os processos de apagamento e descoloração se mostraram eficientes para desenvolver os questionamentos acerca da existência da matéria escura, e as pinturas de Caravaggio propiciaram o fazer estético do artista em conjunto com sua discussão científica. As imagens apropriadas de Caravaggio, ao serem apagadas e perderem algumas de suas características como a cor intensa e a feição dramática das personagens, são como uma metáfora do comportamento da matéria escura através dos tecidos que flutuam no fundo preto. A partir da invisibilidade da matéria escura, os tecidos em Veiga se apresentam enquanto a luz de estrelas e galáxias que existem no Universo e que sofrem com a incidência da força gravitacional exercida pela matéria escura. Ao passo que estão presos pela gravidade da matéria escura, os tecidos também revelam a sua existência, demonstrando a intenção do artista em traduzir a teoria da cosmologia em prática estética a partir da apropriação de Caravaggio.

Nas obras da série *Matéria Escura* também podemos considerar através do resultado dos trabalhos que Manoel Veiga se utilizou do conceito de lente gravitacional proporcionado pela matéria escura de duas formas diferentes: a primeira, ao modificar as pinturas de Caravaggio onde através dos apagamentos e mudanças de coloração o artista reconfigura a imagem-fonte; e a segunda, ao deixar a vista apenas os tecidos, o artista demonstra a dobra, a redobra e a distorção proporcionada pela influência que a matéria escura exerce sobre a luz.

Figura 19: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #01*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

A dobra em Veiga, além do sentido poético, possui um sentido de exemplificar a relação entre a luz e a matéria escura, no entanto na cosmologia a dobra aparece como um espaço de acúmulo de matéria, seja ela visível ou invisível (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p.202). A teoria sobre a existência de dobras no Universo aparece depois da comprovação da teoria do Big-Bang. Essa teoria, na qual se explica a existência do Universo, foi formulada pelo padre e astrônomo belga George-Henri

Lemaître entre os anos de 1927 e 1933, sendo chamada inicialmente de Hipótese do Átomo Primordial (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p.65). Como o próprio nome diz, essa teoria sugeriu que o Universo teria sido formado a partir de um átomo primordial, no qual toda a massa e energia estariam compactadas dentro dele. Na composição de Lemaître, o átomo primordial começou a se dividir repetidamente fazendo pequenas explosões que foram aumentando de acordo com o tamanho da matéria envolvida. A partir dessas explosões, o espaço e o tempo foram criados, sendo o Big-Bang responsável não apenas pela criação da matéria no espaço, mas também pelo próprio espaço, tendo por consequência a criação do tempo (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p.66).

A teoria estava pronta, no entanto faltava a sua comprovação. Em 1964, a partir de experimentos com antenas na tentativa de captação de sons vindos do Universo, Arno Penzias e Robert Wilson, perceberam que exista uma radiação de micro-ondas que persistia por determinado tempo (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p.92). A ela foi dado o nome de Radiação Cósmica de Fundo e a atribuição de ser “uma fulguração tênue do antigo evento cataclísmico” (SMOOT; DAVIDSON, p.18) ou ainda a “luminescência residual da fúria da criação, um eco do longínquo Big-Bang” (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p.251). Nos anos 1970, o cosmólogo Alan Guth formulou a teoria da inflação, na qual discute que as explosões do Big-Bang teriam feito o Universo se expandir intensamente, e que logo após a primeira explosão veio uma segunda e assim por diante até o Universo ter proporções gigantescas (ROMAGNOLO, 2018, pp.42-43). Ao ser comprovado as diversas explosões do Big-Bang, a teoria da existência de dobras onde a matéria se acumula foi constituída. Se diversas explosões ocorreram então elas poderiam ter constituído dobras no espaço, e que essas dobras serviriam para o acúmulo de matéria. Em 1992 o cientista George Smoot conseguiu mapear, através de satélites, oscilações na Radiação Cósmica de Fundo, onde percebeu que o padrão das dobras vistos nos mapas era primordial, sendo que “algumas estruturas representadas pelas dobras eram tão grandes que só podiam ter sido geradas no nascimento do Universo” (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p.202). Desta forma, a confirmação das dobras no espaço-tempo seria uma última comprovação da existência do Big-Bang. A teoria de Smoot propõe que se o espaço fosse homogêneo a matéria teria se espalhado uniformemente no Universo sem a formação de corpos

celestes e matéria, porém o que aconteceu é que em alguns locais existe matéria e em outros apenas o vazio (SMOOT; DAVIDSON, 1995, p. 309).

Essa dispersão e acúmulo da matéria em espaços específicos revela uma estrutura do Universo repleta de rugas e dobras onde matéria normal e matéria escura habitam. Embora Veiga trabalhe com a teoria da existência da matéria escura, percebemos uma abordagem mais ampla, uma vez que, em seus trabalhos existem espaços vazios e espaços com matéria – assim como no Universo. Logo podemos pensar as dobras, rugas e torções em Veiga como representantes das galáxias e estrelas que através da luz irradiada, nos fazem ver essas curvas, provocadas pelas diversas explosões do Big-Bang, e que propiciam a formação e o acúmulo da matéria, seja ela normal ou escura.

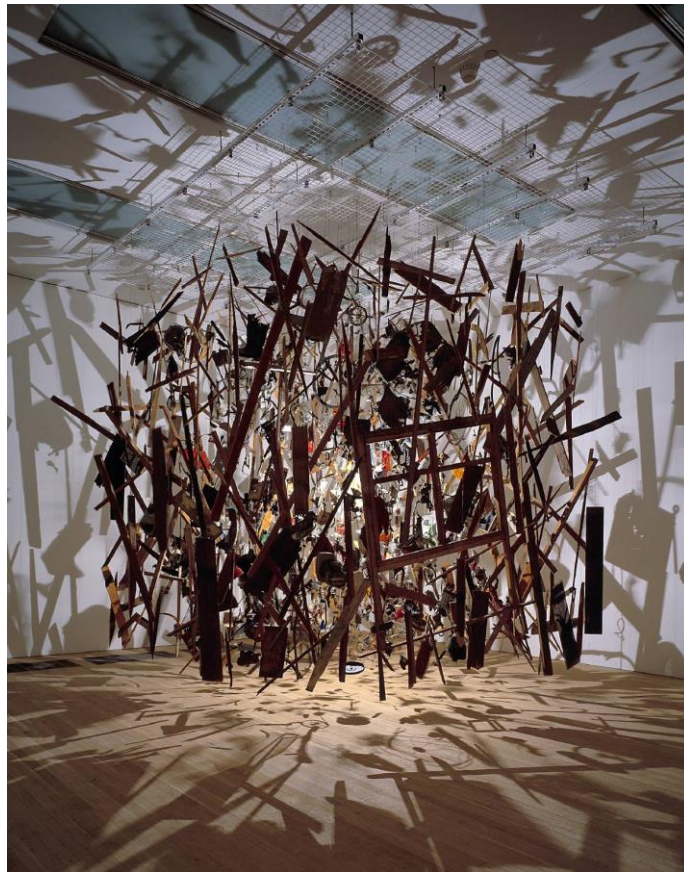
Manoel Veiga não foi o primeiro artista a trabalhar poeticamente com a teoria da matéria escura no campo estético, em 1991 a artista britânica Cornelia Parker (1956), expos a instalação *Cold Dark Matter*, a qual atualmente pertence a Tate Gallery em Londres. Para fazer essa instalação, Parker se utilizou de inúmeros fragmentos de uma explosão de um galpão de jardim repleto de itens que a artista colecionou guardou durante alguns anos e que eram seus, e de muitos outros itens que Parker pediu a amigos durante três meses. Esse galpão foi explodido por pedido da artista ao exército britânico, não foi qualquer galpão, a artista construiu um tipo em específico, com 2,44 x 3,66 metros, com janelas e feito de madeiras antigas. Depois da explosão Parker passou a recolher os objetos e pedaços do galpão que restaram, alguns itens foram perdidos para sempre, seja porque não encontrou os pedaços ou porque foi incinerado completamente. Depois de recolher os pedaços, a artista fez a instalação pendurando esses pedaços de madeiras e objetos no teto por uma linha transparente, deixando-os em estado de suspensão, como uma permanência da explosão, como se ela estivesse paralisada no tempo. Acima dos pedaços sobreviventes foi instalada uma única lâmpada, que ao iluminar os fragmentos pendurados lança diversas sombras densas e dramáticas sobre as paredes da sala onde a instalação foi montada. Para a artista, ao instalar a obra, esta ganha novas camadas de significados

Como os objetos foram suspensos um a um, eles começaram a perder sua aura de morte e apareceram reanimados, no limbo. A luz acesa

dentro da instalação criou sombras enormes na parede, de modo que o galpão parecia que estava explodindo novamente ou talvez se recompondo novamente¹².

O título da obra de Parker, revela possíveis conexões entre a obra, o espaço e a cosmologia. O que pode demonstrar uma colisão entre o mundo cotidiano e doméstico, de certa forma, de uma explosão de um galpão com o a vasta escala de eventos cósmicos ocorrendo acima da atmosfera. “Cold Dark Matter pode ser visto como um Big-Bang em escala doméstica”¹³ (TATE, 2021).

Figura 20: PARKER, Cornélia. *Cold Dark Matter: An Exploded View*. 1991. Instalação.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter-t06949/story-cold-dark-matter>

¹² Trecho da entrevista feita pela curadora da Tate Gallery, Michela Parkin, com a artista Cornélia Parker sobre a instalação *Cold Dark Matter*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>

¹³ *Cold Dark Matter* can be seen as a domestic scale Big Bang. (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>

Na visão de Martin Kemp e Deborah Schultz, a artista Cornélia Parker não está ilustrando o conceito científico da matéria escura, mas sim “explorando a poesia metafórica inerente a muitos atos aparentemente frios e calculados da ciência de nomear e descrever”¹⁴ (2000, p.101), sendo o seu trabalho o reflexo de acumulações, explosões, congelamento, dispersão, contração, expansão e transformação. O momento em que ocorre a explosão catastrófica é congelado em um estado de incertezas, colocado em suspenso entre a desintegração total e a reconstituição potencial. A luz que é lançada em combinação com os destroços se parece muito com fragmentos que fazem parte de uma galáxia (KEMP; SCHULTZ, 2000, p.101).

Embora Parker não esteja representando cientificamente a teoria da matéria escura, podemos especular acerca dessa teoria no trabalho dela, como as sombras que permeiam e rodeiam seu trabalho, que se espalham no entorno da matéria visível (os restos da explosão). Se levarmos em consideração essa matéria como de uma galáxia e a luz que brilha sobre ela, a iluminação de corpos celestes, vemos através da distorção as sombras se formarem e interferirem na iluminação. Essa é uma das formas pelas quais a matéria escura foi percebida, através da deformação, da curvatura que incide sobre a luz devido ao efeito gravitacional. Mesmo que a artista não faça essa relação segundo Kemp e Schultz, a obra, 30 anos depois de ser feita, ainda nos coloca a pensar sobre a teoria da matéria escura, sendo algumas das relações entre a instalação e a teoria possíveis devido aos avanços científicos que alcançamos nas últimas décadas.

O que acontece em *Cold Dark Matter* partindo do seu resultado final, é o congelamento de um estado de suspensão, a obra feita através dos itens que foram fragmentados e retorcidos pela explosão revela o acúmulo material, num ato de reviver aquilo que estava morto depois da explosão ao colocá-los neste estado de suspensão é como se eles ficassem a deriva, em meia vida, não estão nem descartados e nem remontados. Sendo apenas ordenados e reordenados pela artista. Em relação a *Matéria Escura* de Manoel Veiga, ao passo que Parker age pela acumulação, pelo empilhamento e pela reestruturação de fragmentos no espaço,

¹⁴ “exploiting the metaphorical poetry inherent in many of science's apparently cool and calculated acts of naming and description. (Tradução nossa). Kemp, Martin; Schultz, Deborah. *Us and Them, This and That, Here and There, Now and Then: Collecting, Classifying, Creating*. 2000, pp.84-103.

Veiga age pelo desmembramento dos corpos e da arquitetura, promovendo o seu apagamento, a sua dissolução, a sua solvência no espaço, não buscando a reconstrução, mas sim trazendo algo novo para preencher aquele espaço que agora está desocupado. No entanto o fragmentar aproxima ambos os artistas, que buscam através deste meio reconstituir e ressignificar algo que eles mesmo estilhaçaram.

Juntamente a *Matéria Escura*, podemos citar outra série em que Manoel Veiga trabalhou assuntos relativos a investigações acerca do espaço sideral, *Hubble*. Nesta série o artista trabalha, de certa forma, dentro da mesma perspectiva percebida em *Matéria Escura*: a observação de fenômenos cosmológicos. Embora ambas sejam feitas a partir de observação do espaço feito pelo satélite Hubble, e adentrando nas perspectivas acerca do que existe em nosso sistema solar, em outras galáxias ou conglomerados de estrelas, os registros fotográficos apropriados e retrabalhados por Veiga revelam processos diferentes. As imagens apropriadas denotam a utilização de aparelhos como telescópios, sondas e satélites que buscam, Universo adentro, imagens que possam explicar fenômenos complexos como buracos negros, a matéria escura, a idade do universo ou como se expande, a formação de planetas a partir da poeira e galáxias que se despedaçam e se refazem (NASA, 2021). São inúmeras as descobertas e possibilidades que um satélite como a Hubble pode proporcionar aos cientistas.

Dentro dessa perspectiva de descobertas e inovações Manoel Veiga se propõe a trabalhar com esses processos e acontecimentos apontados por Hubble, seja aquilo que ele “viu” como outras galáxias, fenômenos cósmicos, ou ainda acerca das matérias de que o nosso Universo é feito. O ‘ver’ de Hubble é basicamente a sua capacidade de apreender a luz irradiada pelas estrelas e transformá-las em imagens nítidas, o que ocorre com maior facilidade devido ao fato de o satélite estar orbitando a Terra, uma vez que, livre da poluição presente na atmosfera capta com maior clareza os fenômenos cósmicos. Em *Hubble* por exemplo, podemos ver a movimentação das galáxias, a formação desses aglomerados, e mesmo que seja a partir de uma montagem, podemos ver galáxias em colisão – algo que ocorre, porém não da forma representada por Veiga. Para Agnaldo Farias, ao apropriar-se de imagens feitas pelo satélite, Manoel Veiga “procede de modo semelhante ao do telescópio, embora as imagens produzidas pertençam a espaços impossíveis, criados por ele, que pouco ou

nada têm a ver com o espaço do mundo real de onde partem, as que são captadas pelo aparelho” (FARIAS, 2019, p.27), mas que por outro lado “pode-se dizer que tanto as imagens obtidas pelo telescópio quanto as produzidas por ele são, no final das contas, representações, têm a plasticidade própria às linguagens” (FARIAS, 2019, p.27).

Nestes trabalhos que parte de fotografias do satélite Hubble, percebemos a densidade do espaço sideral e como, na sua formação, existem milhares de corpos celestes, gases, supernovas, buracos negros, conglomerados, planetas, nebulosas e outros inúmeros fenômenos. Embora não consigamos, a partir das imagens de Veiga, compreender exatamente como é o fenômeno registrado por Hubble, uma vez que, o artista se utiliza da mudança de cor, do recorte, colagem e sobreposição, podemos perceber que esses eventos ocorrem e que em muitos casos só podemos ver o resquício daquilo que já foram (NASA, 2021).



Figura 21: VEIGA, Manoel. *Hubble # 25*. 2018. Impressão sobre vinil. 120 x 200 cm.



Ao unir campos de saberes Veiga tem obtido resultados significantes em suas pesquisas estéticas. Como vimos, a série *Matéria Escura* não foi a primeira em que o

Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Hubble-2>

artista trabalhou com assimilações de conteúdos e formas que habitam espaços separados, mas as séries vistas até agora trabalharam da perspectiva de uma discussão teórica trazida para o campo artístico através da apropriação fotográfica e

de conceitos científicos acerca de fenômenos relacionados a cosmologia, o que embora seja recorrente nos trabalhos do artista não é o único tipo de procedimento adotado. Nas séries de pinturas produzidas entre os anos 2000 e 2020 por exemplo, o artista tem estudado, desenvolvido e aplicado uma técnica de pintura em tela que se baseia na difusão da água sobre pigmentos misturados e testados pelo artista. Os trabalhos, que são feitos no chão, tem como base as propriedades físico-químicas de pigmentos e sua solvência com a água, adentrando a teoria da mecânica dos fluidos. Em suas pinturas Veiga se utiliza de pincel apenas no início para colocar o pigmento sobre a tela, o restante é feito a partir da borrifação de água. Em um primeiro momento o artista faz a mistura de pigmentos, pigmentos mais leves de grãos mais finos com pigmentos mais pesados e que possuem grãos mais grossos. Em um segundo momento Veiga coloca essa mistura líquida sobre alguns locais da tela com o pincel, e por fim, borrifa água. Para Veiga ao pulverizar água sob a tela está promovendo

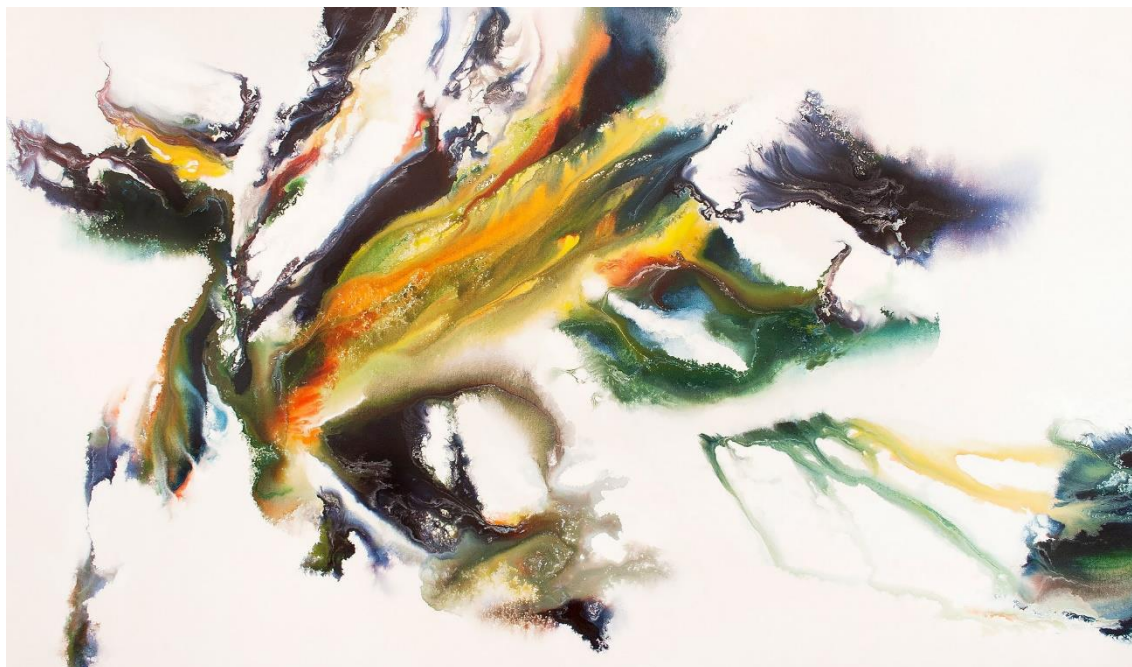
gradientes de concentração que vão ser responsáveis pelo deslocamento dos pigmentos: há uma tendência natural de estes ocuparem, por difusão, o espaço onde só existe a água que acabou de ser adicionada, diminuindo a diferença de concentração e reduzindo a energia total do sistema, o que significa uma variação positiva da entropia. (2017, p.27)

A cor que era apenas uma na mistura de pigmentos começa a se transformar em várias cores, pois no processo de contato com a água os pigmentos mais leves e que possuem baixa densidade se separam e começam a escoar pela tela, enquanto os mais pesados permanecem no mesmo local devido a sua densidade maior (VEIGA, 2017, pp.27-28). Formando assim as pinturas que revelam, não apenas o conhecimento do artista sobre pintura, mas também o conhecimento acerca de processos da química e física como entropia, difusão e a força gravitacional.

Neste sentido, os trabalhos de pintura de Veiga têm em seu princípio teorias laboratório no qual o artista reproduz os processos ocorridos na natureza, não sendo uma representação desses processos, mas sim o processo em si acontecendo sobre a tela. Ao explorar o micro – mistura de pigmentos – e o macrofenômenos do Universo – Veiga se coloca em dois caminhos diferentes nos seus trabalhos, no entanto ambos

os caminhos são proporcionados pelo seu vínculo com a ciência e com o estudo de fenômenos da natureza.

Figura 22: VEIGA, Manoel. *Sem título*. 2015. Acrílica sobre tela. 140 x 240 cm.



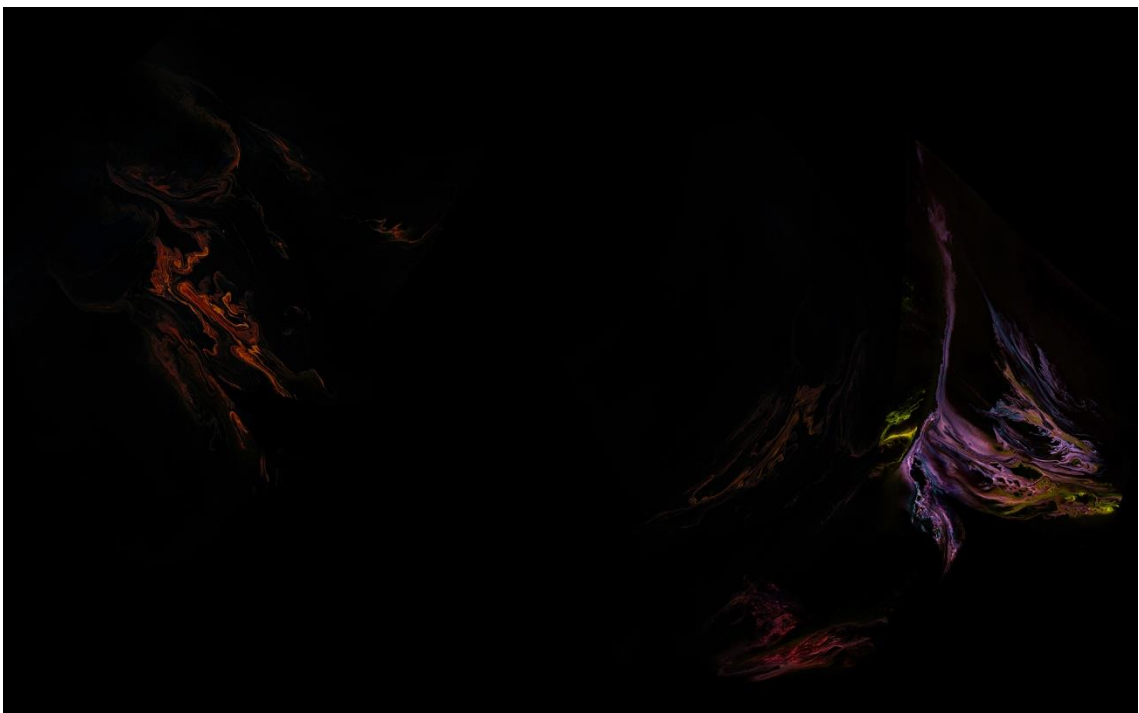
Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Pinturas-recentes>

Na série *Universos*¹⁵ que foi produzida entre 2011 e 2020 Veiga explora fotografias que fez de pedaços de suas pinturas, criando um ambiente desconhecido o artista se utiliza do Photoshop para preencher o fundo branco da pintura pela cor preta, promovendo um ambiente que lembra aqueles captados pelo satélite Hubble. Esta série foi produzida ao mesmo tempo que Veiga fazia investigações sobre as fotografias de Hubble e sobre as suas pinturas, então se propôs a unir dois processos diferentes, a pintura e a edição de imagens, mas que se conectavam por meio da sua relação com os processos científicos e estudo de universos, sejam eles gigantescos como o cosmos ou muitíssimo pequenos como as misturas de cores feitas a partir de grãos de pigmentos. Ao deixar o fundo preto, as cores se sobressaem e podemos ver os pigmentos coloridos que se espalham por um espaço indecifrável.

¹⁵ As informações acerca desta série foram obtidas em entrevistas que o artista Manoel Veiga concedeu ao programa Falando de Arte do Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba em novembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Lv61oQF5u8&t=13s>

Ao olhar para as imagens lembramos de fotografias que vemos acerca de fenômenos da cosmologia, a coloração nos lembra daquelas dos registros divulgadas pela Nasa. Logo pela relação dessas imagens com os universos explorados por Veiga, sejam eles ínfimos, gigantescos ou poéticos, é que seu nome é exatamente este: *Universos*. Os trabalhos desta série exprimem uma conexão entre a fotografia, a produção de pintura, a edição de imagens e o estudo do espaço em si.

Figura 23: VEIGA, Manoel. *Universos #17*. 2016. Impressão fine art sobre papel. 100x160 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Universos>

A forma como as cores se dissipam pelo fundo preto nos remete a uma imagem do inexistente, de algo impossível de ser produzido, mas embora Veiga faça algumas adaptações na imagem como a mudança da cor de fundo, esses pigmentos misturados que dão origem às cores tão marcantes, são reais e feitos a partir de processos físico-químicos sobre tela, uma vez que, estas imagens são em princípio registros de partes das pinturas.

Em texto escrito por Manoel Veiga em 2005 onde descreve o procedimento de feitura das pinturas, o artista expõe sua conexão com os processos da natureza e ao mesmo tempo com a arte e diz buscar em seus trabalhos a “tentativa de tocar em ambos”. Para Agnaldo Farias

se as fotografias se referem a frações do espaço sideral, paisagens obtidas por torções em panoramas imensos obtidos por um telescópio, a pintura de Manoel Veiga mergulha cada vez mais profundamente na produção de paisagens que, se não são microscópicas, são produzidas pela catalização de elementos microscópicos (2017, p.17).

Ao desenvolver tanto as pinturas quanto as imagens das séries *Matéria Escura*, *Hubble* e *Universos*, Veiga tem demonstrado a forte conexão entre o lado estrutural da pintura e da fotografia com a utilização das cores, do pincel, do movimento do corpo e do retrabalho com as imagens, com o lado científico dos processos da natureza como a dinâmica da difusão, na utilização do borrifador e da atração gravitacional; e de teorias científicas como a existência da matéria escura, a formação de galáxias, o comportamento da matéria normal, ou a expansão do Universo (VEIGA, 2017, p.31).

Os trabalhos de *Matéria Escura*, assim como os das séries *Hubble* e *Universos*, estão relacionados a investigações com fotografias, sendo feita a partir da apropriação de imagens de bancos de dados de museus e instituições vinculadas a produções artísticas. As imagens utilizadas por Veiga são modificadas no Photoshop e depois impressas em tela. As imagens que estão em uso na série *Matéria Escura* são das pinturas de Caravaggio. A série de imagens impressas de Veiga, que conta com 45 trabalhos atualmente, apresentam a construção de tecidos e vestimentas feitos por Caravaggio nas colorações de branco e cinza sem os corpos das personagens, e em um fundo preto e sem representações. Para compreendermos melhor esta série e sua conexão com o método da apropriação, a análise aqui se dará a partir de pontos que abarcam a relação dos trabalhos de Manoel Veiga e Caravaggio, são elas: a construção do espaço na tela, o acionamento do vazio e a utilização da luz e da escuridão ou claro-escuro.

O período Barroco compreendido entre o século XVI e XVII, tem seu reconhecimento em diversos pintores que produziram trabalhos durante esse período como Diego Velázquez (1599-1660), Rembrandt (1606-1669), Peter Paul Rubens (1577-1640) e, o principal deles para esta análise, Caravaggio (1571-1610). O Barroco desenvolveu-se em diversos países e por diversos meios de produção como pintura, arquitetura, literatura, escultura e música. Embora tenha se iniciado em Roma, o Barroco espalhou-se pelo continente europeu alcançando seu ápice no século XVII. Essa disseminação revelou, mais tarde, certa dificuldade em reunir pintores em um mesmo padrão do Barroco, revelando que ao se espalhar entre regiões o estilo

barroco, na pintura por exemplo, ganhou traços próprios e variações perceptíveis. No entanto, embora a estética barroca tenha se desenvolvido de forma diferente pela Europa, existem traços que podem ser visualizados em diversos trabalhos do período como a extravagância, a assimetria e o apelo ao emocional. Esses traços denotam o resultado entre a visão dos pintores sobre o mundo e a visão de mundo de seus clientes, uma representação da realidade versus um ideal de beleza clássica, e expondo questões entorno de uma natureza que é dinâmica, diversa e infinita.

As mudanças praticadas pelos pintores barrocos em relação aos renascentistas, segundo Wölfflin, não devem ser vistas como uma forma de hierarquia, mas sim como reconhecimento e valorização de um outro estilo que abrangeu arquitetura, pintura, escultura e desenho denotando suas diferenças individuais e nacionais, mas que ao mesmo tempo apresentaram características similares nas representações, como a utilização da profundidade, a unidade da cena, objetos borrados como manchas de cor, apresentação uma forma aberta na representação, sem perspectivas centrais denotando a continuidade do espaço e do tempo, com intensos contrastes entre luz e sombra, a utilização da teatralidade e a falta de simetria (1996, pp.14-16).

As pinturas apropriadas por Manoel Veiga pertencem aos diversos períodos de produção de Caravaggio e até mesmo aquelas que foram apontadas como pertencentes ao pintor barroco a partir de estudos acerca de outras pinturas¹⁶. A história de Caravaggio contada através de suas pinturas, em geral, é dividida em três momentos: o primeiro de seus anos iniciais como pintor, dos quais se tem pouca documentação e que demonstra, já em sua vida adulta, a participação em ateliês de pintura; depois o momento em que vai para Roma e começa a ganhar notoriedade enquanto pintor e no qual faz diversos trabalhos com temas religiosos; e o terceiro, quando está fugindo das diversas confusões que se envolveu e passa a pintar para famílias nobres em algumas cidades em torno de Roma até a sua morte (SCHÜTZE, 2017). Embora a vida e a produção de Caravaggio tenham relevância para a história

¹⁶ Um grande grupo de pinturas sem assinatura foi indicada a partir de diversos estudos como pertencentes ao pintor Barroco, porém não possuem nenhum registro da época em que foram pintadas.

da arte, aqui vamos nos ater a estética e a estrutura de suas pinturas que é usufruída por Manoel Veiga nas proposições acerca da teoria cosmológica da matéria escura.

As pinturas, foram escolhidas por Veiga devido a sua qualidade de imagem, pois é necessário que comportem as modificações que serão feitas pelo artista. Porém muito antes de trabalhar com as obras de Caravaggio a partir da perspectiva científica, Veiga já estudava o pintor barroco fazendo cópias de suas pinturas para aprender as técnicas utilizadas por ele¹⁷. Em um texto para o catálogo de pinturas da série *Matéria Escura* publicado em 2019, o crítico e curador Agnaldo Farias comenta sobre a primeira vez em que esteve no ateliê de Manoel Veiga em Recife no ano de 1997. Em tal texto Farias descreve o que havia visto no espaço onde o artista fazia seus trabalhos:

[...] notei penduradas num canto, apartadas dos vigorosos retratos de extração expressionista, que haviam sido inspirados pelo seu professor e amigo artista mais próximo, Gil Vicente, três, quatro cópias de pinturas clássicas, realizadas anteriormente; obras de Caravaggio, Velásquez, Rembrandt, outros artistas. Estudos minuciosos em honra de três dos maiores mestres do realismo e do claro e escuro, com destaque ao italiano, o revolucionário que ora ele revisita em sua série *Matéria escura* (p.19).

Os trabalhos revisitados por Veiga em *Matéria Escura* como mencionado são de diversos períodos, o que de fato não tem influência sobre a proposta do artista, no entanto aqui será feita uma divisão em três grupos com as 45 imagens pertencentes a série em questão. Esses grupos estão conectados as três perspectivas que o trabalho de Veiga é analisado em conexão com a estética de Caravaggio: a construção do espaço na tela, o acionamento do vazio e a utilização da luz e da escuridão ou claro-escuro, e tem a função de dar conta de uma abordagem mais ampla, como também uma melhor visualização das perspectivas pelas quais a série é compreendida.

¹⁷ Manoel Veiga menciona essas atividades de cópias de trabalhos de Caravaggio em entrevista concedida a SESCTV em 2011. Disponível em: <https://manoelveiga.com.br/14696425>. Última consulta: 10 de agosto de 2021.

O primeiro grupo de imagens tem como função exemplificar a relação entre Manoel Veiga e Caravaggio da perspectiva da construção do espaço na tela. Das 45 imagens que a série possui, identificamos 12 que melhor representam esse aspecto. Neste grupo de imagens podemos ver como Caravaggio se utilizava dos tecidos para desenhar o espaço na pintura, bem como para dar movimento as cenas pintadas por ele. A movimentação e a construção espacial dentro da tela são intensamente exploradas por Veiga. Nos 12 trabalhos listados acima, identificamos que os tecidos, que possuem caráter cósmico para o artista, propõe dentro da imagem a contraposição entre o vazio e preenchido. Ao passo que a iluminação desses tecidos demonstra o seu desdobramento e envolvimento em corpos invisíveis, aquilo que está escuro se estabelece enquanto arquitetura do invisível que possibilita o espalhamento, a condensação, o entrelaçamento e a junção dos vultos dentro da imagem.

Figura 24: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #01*. 2015.
Impressão sobre canvas montada em chasis. 97 x 120 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 25: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #02*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 140 x 100 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 26: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #03*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 137 x 88 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 27: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #09. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 134 x 104 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 25: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #11. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 181 x 120 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 29: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #37. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 139 x 158 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 30: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #31. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 156 x 225 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 26: VEIGA, Manoel.
Matéria Escura #34. 2015.
Impressão sobre canvas
montada em chassis. 166 x 112
cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 27: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #23. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 91 x 75 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 28: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura*
#33. 2015. Impressão sobre canvas
montada em chassis. 107 x 140 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 34: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura*
#20. 2015. Impressão sobre canvas montada
em chassis. 184 x 124 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Ao passo que os apagamentos são feitos por Veiga, podemos perceber questões cruciais nas pinturas barrocas que proporcionam o espaço construído do qual o artista vai se utilizar. Nestas 12 pinturas de Caravaggio, a partir de Veiga percebemos que o espaçamento entre as personagens das representações era feito a partir das vestimentas e tecidos que estão enrolados em seus corpos, já a organização da arquitetura ao fundo das pinturas tinha, a partir dos tecidos, função de ambientar e de construir uma moldura para a cena que é apresentada em primeiro plano, como em um teatro onde as cortinas abertas emolduram a peça que está sendo apresentada. No entanto aquilo que mais proporciona a elaboração e estruturação do espaço em Caravaggio é a presença da luz, uma luz que vem de pontos específicos e que produz camadas de compreensão acerca da representação, nos fazendo fixar nossa atenção em partes da pintura que nem estão em primeiro plano, ao passo que constitui o espaço até onde nossos olhos podem enxergar, promovendo, através da sutileza, o contorno das personagens e da arquitetura. Porém ao passo que

enxergamos a cena, também nos perdemos na escuridão, perdemos a referência do espaço até onde a pintura vai. O enigma acerca daquele espaço, no qual a cena acontece, é constituído através da escuridão, e talvez tanto quanto a luz, a escuridão constrói e molda o espaço dentro da tela em Caravaggio. Se em Caravaggio podemos lançar uma dúvida sobre isso, em Veiga essa dúvida se dissipa. O espaço que antes era podia ser moldado pela escuridão, agora tem a função de arquitetar os tecidos que flutuam. Quando Manoel Veiga apaga os corpos e o fundo visível das pinturas, a escuridão se torna o apoio para aqueles vultos, como as vigas de sustentação do telhado de uma casa, nós não as vemos porque existe uma forração do teto, porém sabemos que o telhado não está flutuando, sem qualquer tipo de sustentação sobre nossas cabeças. Não é porque não vemos que não estão presente e que não estão contribuindo para manter a estrutura em pé. Logo concluímos que aquilo que em Caravaggio se constitui através do visível como a arquitetura e os corpos das personagens, em Manoel Veiga transparece através do invisível, de uma construção e organização do espaço que é ordenada pela escuridão do apagamento.

Dentre este grupo de 12 imagens de *Matéria Escura* podemos exemplificar as características apresentadas acima está a primeira grande pintura histórica de Caravaggio, *Judite e Holofernes*. Feita entre 1598 e 1599 a composição retrata uma cena do livro de Judite (13:7-8) na qual Holofernes tem sua cabeça cortada por Judite. As pinturas feitas até então, embora vinculadas também ao Velho Testamento, retrataram a protagonista no momento anterior ao corte da cabeça ou em momento posterior, quando a ação já havia sido finalizada (SCHÜTZE, 2017, p.104). No caso de Caravaggio, a representação foi feita da cena em acontecimento, onde a pintura demonstra o momento em que Judite está a decepar a cabeça de Holofernes. Nesta pintura Caravaggio realiza a leitura de todo o choque e incredulidade de Holofernes, como também a sua resistência percebida através da musculatura rígida. Judite ao contrário se mostra persistente em cumprir sua tarefa, mesmo que horrorizada enquanto decepa a cabeça do general assírio com uma espada. Junto com Judite está Abra, sua criada, que carrega um saco em suas mãos, para colocar a cabeça de Holofernes. Ao fundo percebe-se um tecido vermelho da tenda, o que sugere a pintura

seu teor teatral, e um vazio negro que puxa nossa atenção para a cena iluminada em primeiro plano.

Figura 48: CARAVAGGIO. *Judite e Holofernes*. 1598-1599. Óleo sobre tela. 144 x 195 cm.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_e_Holofernes_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_e_Holofernes_(Caravaggio))

Para Schütze, as figuras foram pintadas de uma cena montada por Caravaggio, devido as marcas de incisões sobre a tela, muito frequentes nas pinturas, e que o pintor estava acima de tudo interessado na “representação das extremas emoções da dimensão psicológica do drama” (2017, pp.104-107). Essa é uma das últimas pinturas de Caravaggio rumo ao reconhecimento, e nela é possível perceber diversos traços que eram comuns aos seus trabalhos como o naturalismo extremado, a teatralização, a modelação das personagens através da técnica do claro-escuro, os protagonistas apresentando traços de retrato, a utilização de modelos vivos e a utilização da alegoria.

No trabalho de Manoel Veiga, *Judite e Holofernes* passa a se chamar #16, em uma clara escolha do artista em desvincular o nome dado por Caravaggio do seu trabalho, garantindo ainda mais a imagem-fonte sob sigilo. A fotografia de Veiga nos revela a estrutura da tela e dos tecidos a partir do apagamento. Os vultos que flutuam na escuridão para os desavisados sobre a referência a Caravaggio, em nada se relacionam com as obras do pintor barroco. No entanto, Veiga faz menção sobre a utilização de imagens das obras de Caravaggio, demonstrando claramente seu ponto de partida, porém não deixa claro quais imagens em quais trabalhos, isso fica para o reconhecimento do observador que conhece as imagens-fonte.

Figura 49: Veiga, Manoel. *Matéria Escura* #16. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 105 x 141 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Neste trabalho, #16, ao remover o corpo das personagens Veiga denota a força que possuem nas representações os tecidos e as vestimentas, como eles delimitam o espaço de respiro da composição e como se estabelecem como protagonistas nos trabalhos do artista quando são destituídos de suas cores e deixados em tons de

branco e cinza. Os trabalhos de Caravaggio são escolhidos também pela forma como eram compostas as pinturas, sem esses tecidos e planejamentos Veiga não poderia discutir a teoria que se propõe acerca do reconhecimento da existência da Matéria Escura e a forma como se comporta no Universo.

Desta forma, neste grupo de imagens denotamos que os tecidos e planejamentos são essenciais para que Manoel Veiga estabeleça conexão entre pontos distantes, não apenas no tempo, mas também em teorias sobre a pintura barroca de Caravaggio e as descobertas sobre essa matéria invisível aos olhos e ao infravermelho. Uma das principais características da matéria escura, além da invisibilidade, é a força gravitacional exercida sobre a luz emitida, e esse ponto é trabalhado por Veiga através dos tecidos. Neste grupo de imagens assim como nos outros trabalhos desta série, os tecidos são as membranas de luz que envolvem e revelam a existência dessa massa ainda bastante desconhecida dos astrônomos. A teatralização em Veiga é elevada ao extremo mesmo sem a feição das personagens de Caravaggio. Apenas com os tecidos, quase fantasmagóricos, o artista confere grande grau de dramaticidade aos trabalhos. Para Galciane Neves, através da dissolução dos corpos e gestos das personagens, Veiga busca transpor performatividades em “índices nas vestes dos personagens e nas relações destas com o novo espaço que formula” (NEVES, 2019, p.61).

No segundo grupo de imagens, levantamos a perspectiva da utilização do claro-escuro. Nas 14 pinturas que fazem parte deste segundo grupo, a promoção do aspecto de luz e escuridão é levada ao extremismo. Embora seja um ponto central na poética de Veiga, essa dicotomia tem sua grande representação na série nestas 14 imagens elencadas aqui. Nestes trabalhos de Veiga, a luz é adotada como uma estratégia para exemplificar a força gravitacional da matéria escura, mas esta metáfora revela corpos fantasmagóricos que se espalham pela tela de fundo escuro. A dicotomia proposta por estes dois opostos se mostra em *Matéria Escura* através de um espaço infinito proporcionado pelo preto ao fundo da imagem, e pelos pontos de luz que atravessam a escuridão e que puxam a atenção do espectador.

Figura 37: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #05. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 90 x 118 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 51: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #12. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 115 x 193 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 50: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #14. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 67 x 79cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 40: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #24. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 39 x 29 cm.



Fonte: <https://anoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 41: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #30. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 103 x 145 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 42: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* # 21. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 43: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #32. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 164 x 131 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 44: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #17. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 175 x 127 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 45: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #25. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 78 x 101 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 52: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #08. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 93 x 75 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 47: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #36. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 80 x 108 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 48: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #39*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 200 x 130 cm.



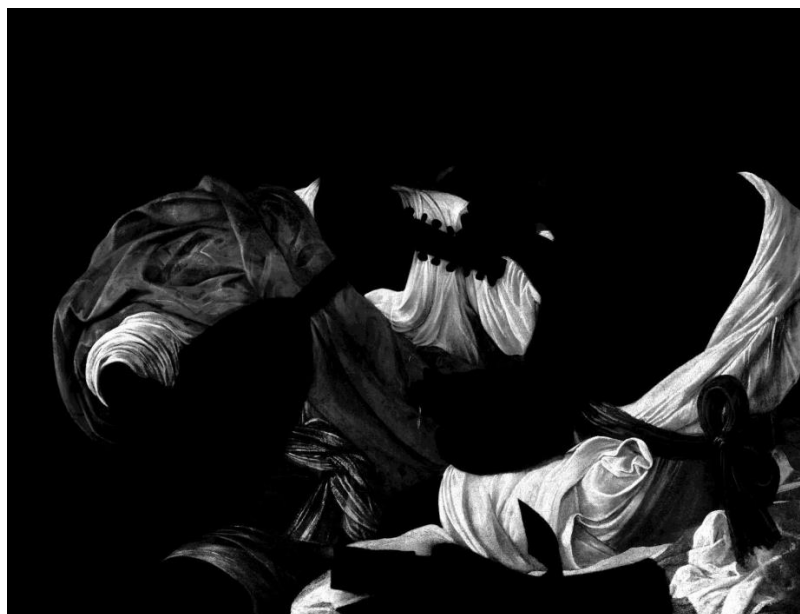
Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 49: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #42*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 30 x 38 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 50: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #45*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 72 x 95 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Muitas das pinturas de Caravaggio apropriadas por Veiga revelam a iluminação dos corpos que estão em primeiro plano, mas ao serem reconfiguradas em *Matéria Escura* a luz passa a iluminar partes da pintura que não eram tão iluminadas em Caravaggio. Essa escolha estética em Veiga demonstra uma reestruturação da luz, uma vez que, os corpos das personagens desaparecem. Assim a iluminação é transferida para tecidos que nas pinturas barrocas estavam na penumbra, quase desaparecendo no fundo escuro. O que Veiga faz é reavivar estes tecidos e vestimentas que tinham pouca atribuição em Caravaggio, pois agora eles possuem função essencial nas imagens retrabalhadas de *Matéria Escura*.

Já a escuridão em Veiga engole tudo aquilo que não era tecido em Caravaggio, promovendo um espaço infinito de possibilidades. A escuridão também se conecta com a discussão entorno do vazio, promovendo a sua ativação através do apagamento realizado na imagem. Ao fazer esse processo Veiga revela um espaço quase imperceptível entre os corpos das personagens de Caravaggio, gerando em suas imagens impressas uma visão dos corpos das galáxias que se aproximam por meio da gravidade exercida pela matéria, tanto visível quanto invisível. Neste grupo de 14 imagens as conexões entre a luz e a escuridão se mostram também através das passagens de uma cor a outra, embora Veiga se utilize apenas de branco, preto e cinza em seus trabalhos, a passagem da cor é feita por tons de cinza que vão do mais próximo ao mais distante do branco, sumindo por fim na escuridão.

A técnica do claro-escuro foi muito desenvolvida e utilizada por Caravaggio ao longo de sua vida. Em grande parte de suas pinturas a técnica está presente, as que ficam de fora desse grupo são algumas de suas primeiras pinturas feitas em Roma onde a técnica não foi explorada da mesma forma que no restante de seus trabalhos, com a intensidade que era utilizada mais tarde pelo pintor. Caravaggio ao aplicar a técnica em suas pinturas, promovia a profundidade e a construção do espaço na tela, a teatralização das cenas e a dissolução de linhas entre objetos e de indivíduos representados, revelando em sua estilística uma nebulosa compreensão do espaço e tempo em que ocorrem as representações. Ao serem retomadas por Veiga, essas características são valorizadas e levadas ao ápice quando as cores e os corpos das pessoas são removidos. A representação de Veiga se revela ainda mais nebulosa e

desconhecida aos nossos olhos, mas de fato a profundidade dentro da tela é bastante explorada pelo artista, assim como os contrastes de luz e sombra.

Dentre esse grupo de 14 imagens da série *Matéria Escura*, vista de forma geral, podemos nos aproximar e analisar a obra #05 que tem como imagem-fonte *A Flagelação de Cristo* feita por Caravaggio em 1607 quando estava em Nápoles. No tempo que ficou na cidade, o pintor barroco rapidamente ganhou notoriedade, sendo requisitado para diversas pinturas em igrejas e encomendas de patronos. O seu sucesso em Nápoles era decorrente de suas “invenções pictóricas, dramático *chiaroscuro*, intenso naturalismo e original interpretação da *historia sacra*” (SCHÜTZE, 2017, p.250). O tema da pintura como o próprio nome diz é a flagelação de Cristo, na qual a personagem principal, Cristo, veste apenas um pano que cobre a sua cintura enquanto é amarrado a uma coluna. As expressões dentro da pintura passam por piedade, insensibilidade e complacência, garantindo o ar dramático a cena bíblica. A não ser pela capa vermelha no canto inferior esquerdo, a pintura possui apenas tons terrosos, demonstrando uma paleta de cores reduzida, e é dominada pela presença do claro-escuro (SCHÜTZE, 2017, p.418).

Figura 51: CARAVAGGIO. A *Flagelação de Cristo*. 1607. Óleo sobre tela. 286 x 212 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-flagellation-of-christ.jsp>

Figura 52: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #35. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 136 x 100 cm.



Fonte:
<https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Em #05, Manoel Veiga se utiliza das cores preto, branco e cinza para construir o distanciamento entre os opostos luz e escuridão. Embora na imagem-fonte existam poucos tecidos para serem trabalhados no contraste, Veiga consegue transpor a iluminação que é jorrada nos corpos das personagens na pintura barroca, para as vestimentas que restam depois do apagamento.

Em *Matéria Escura*, o claro-escuro é adequado para discussões em torno da astronomia. A escuridão no Universo que esconde o desconhecido, que pode ser propício a algo, e que de fato escondia. Esse “algo” foi descoberto pelos olhos de Hubble: a matéria escura. Essa matéria representada por Veiga através da escuridão se revela existente ao contato com a luz. A iluminação que vem através dos tecidos tem como função demonstrar o que se passa na escuridão, dar vazão aos acontecimentos invisíveis imersos no preto profundo. A luz em Veiga, revela o efeito gravitacional exercido pela Matéria Escura. As distorções que essa matéria causa na luz de outros corpos celestes através da atração gravitacional é o que confere em Veiga as torções e dobras nos tecidos. Assim como Caravaggio, Veiga se utiliza da luz, da claridade para construir a narrativa de seus trabalhos. A luz aparece aqui como o reconhecimento de uma matéria invisível, mas também propiciando a construção da profundidade e revelando possibilidades sobre o vazio. Embora a escuridão tome a maior parte da pintura, a trama que Veiga se propõe a trabalhar, se mostra através do contraste entre luz e escuridão.

Ao passo que os tecidos vão sendo expostos em Veiga e a contraposição entre o branco e preto ou luz e escuridão se estabelece, outro ponto muito evidente em Caravaggio e que ganha grande espaço nos trabalhos de *Matéria Escura* é o vazio. E dentro do último grupo de imagens da série, com 18 trabalhos, é onde podemos apresentar os melhores exemplos desse ponto. O vazio que está dentro das vestimentas, tecidos e ornamentos, e o vazio da escuridão, do fundo preto e do espaço entre as massas brancas que flutuam. Esse vazio, explorado por Caravaggio através dos fundos escuro e do espaço entre as personagens, realmente está vazio ou está escondendo algo que fica a critério de nossa imaginação indagar ou criar. Em *Matéria Escura* esse vazio é proposital e tem por função ser uma metáfora para o espaço do Universo e para a existência de coisas desconhecidas ou pouco conhecidas, como a matéria escura. Como vimos anteriormente, o espaço não está totalmente preenchido

por corpos que emitem luz, no entanto não significa que nesses espaços vazios não possa existir nada. O que Manoel Veiga faz é promover a representação da existência de algo, algo invisível, porém que possui força gravitacional suficiente para manter unidas as galáxias. Essa invisibilidade da matéria escura é aproveitada por Veiga para exemplificar poeticamente que o vazio é alguma coisa, que tem importância e função e que significa algo.

Uma das motivações para Veiga escolher Caravaggio para trabalhar acerca do fenômeno da matéria escura, foi o espaço vazio que o pintor barroco deixava em seus trabalhos¹⁸. Esses espaçamentos revelados nas pinturas de Caravaggio a partir do gesto de apagamento, demonstram que um respiro existe entre os corpos na composição, mas também que podem se tornar propícios a algo numa ressignificação da imagem, como foi o caso de Veiga.

Figura 53: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #04*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 82 x 120 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

¹⁸ Informação retirada do site do artista. Disponível em: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 54: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #06*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 150 x 113 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 56: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #07*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 39 x 32 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 55: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #13*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 193 x 142 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 57: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #10*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 67 x 86 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 58: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #19. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 125 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 59: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #15. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 127 x 94 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 60: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #22. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 100 x 73 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 61: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #44. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 92 x 70 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 62: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #26. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 97 x 67 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 63: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #27. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 89 x 65 cm.



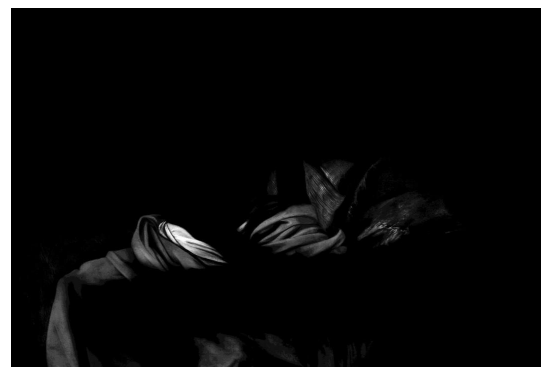
Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 64: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #28. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 79 x 110 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 65: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #29. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 184 x 124 cm.



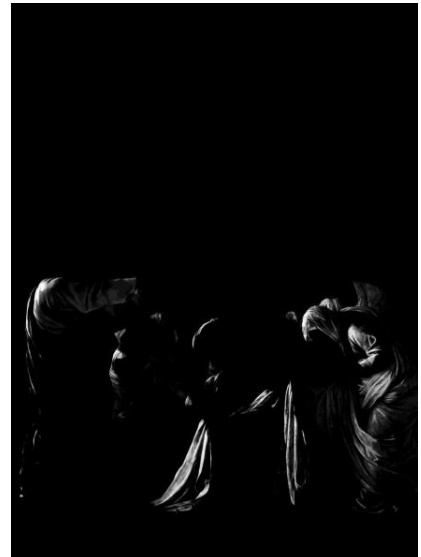
Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 66: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #40*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 125 x 128 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 67: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #38*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 189 x 138 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 68: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #41*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 60 x 45 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 69: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #43*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 80 x 70 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Neste terceiro grupo de imagens podemos ver Veiga conduzindo modificações sobre pinturas que retratam vitórias e derrotas, histórias bíblicas reinterpretadas, autorretratos de Caravaggio, e cenas comuns como um rapaz sendo mordido por um lagarto. Essas representações e suas características de narrativa são destituídas das pinturas pelos apagamentos de Manoel Veiga. No entanto, o espaço escuro em torno da cena central da pintura, a dissolução da arquitetura aparente e os poucos tecidos que restam, expõe a conotação de composições que contam apenas com a dramaticidade da representação, a escuridão do vazio e a luz que surge em alguns locais na tela. As representações deste terceiro grupo de imagens, se limitam a cena em primeiro plano, em que a luz conduz a narrativa e puxa a atenção do observador, ao passo que a penumbra serve de suporte da representação que é feita. Em *Matéria Escura* o fundo escuro presente nas pinturas de Caravaggio, é elevado ao ápice por Manoel Veiga através do apagamento e preenchimento de preto profundo e absoluto. Neste momento é possível perceber também os distanciamentos entre personagens de Caravaggio, como seus corpos estão posicionados e convergem entre si para a formação da cena. Para David Barro o vazio em *Matéria Escura* é ativado onde

as figuras, sumidas, parecem ter sido solapadas pelo tremor, que afina a imagem, que a tempera como se ela fosse um piano. O vazio é aqui uma membrana sutil, uma presença invisível, como a luz ou a gravidade. Em outras palavras, o apagado é aqui um fundo ativo, dialético, uma ausência pura que evoca e permite todas as presenças dos quadros tomados como ponto de partida (2017, p.7).

Barro levanta aqui a relação do vazio com a ausência que convoca a lembrança e a presença das imagens-fonte. Neste sentido retomamos a discussão proposta por Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens, a presença que insiste em retornar. O vazio e o ausente que Manoel Veiga opera, se mostra como uma existência de Caravaggio, uma persistência, um grito de que ali existe algo do passado. O semelhante que retorna, o *Nachleben* como chamou Aby Warburg, “um ser do passado que não para de sobreviver” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.29).

Sergio Romagnolo, ao pensar as esculturas ocas, lança mão do conceito de fantasma enquanto metáfora para compreender aquilo que as esculturas escondem ao demonstrarem sua presença, sua solidez e a massa que não possuem pois são ocas (2018, p.18). O fantasma é descrito por Romagnolo como algo “simultaneamente ausente e presente” e que “está entre uma dimensão e outra, entre passado e futuro” (2018, p.16). Em Veiga, ocorre o inverso das esculturas ocas analisadas por Romagnolo. O fantasma se faz presente no ato de esconder e encobrir os traços, os corpos e a massa da pintura barroca com o preto profundo. O fantasma está justamente no esvaziamento daquilo que a imagem já foi antes das interferências do artista.

Figura 70: CARAVAGGIO. *David com a Cabeça de Golias*. 1609-10. Óleo sobre tela. 125 x 101 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/david-with-the-head-of-goliath.jsp>

Figura 71: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #08*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 93 x 75 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Observando as relações entre as obras de Manoel Veiga e Caravaggio, é possível perceber que alguns traços da estética barroca permanecem, podendo ser levadas ao ápice nas modificações do artista. Mesmo apagando as pinturas de Caravaggio e se desfazendo de várias características dos trabalhos como as cores e os semblantes das personagens, Veiga permanece com seu vínculo a partir da dramaticidade, a exploração do claro-escuro, a discussão sobre o vazio. O

apagamento aqui também se refere a continuidade, a lembrança, a rememoração e a repetição que promove a diferença. Caravaggio permanece em suas características mais intensas e não apenas no apelo visual.

Essa permanência de Caravaggio nas obras de Manoel Veiga abre uma perspectiva de interpretação vinculada a teoria do neobarroco. Essa teoria defendida por Omar Calabrese (1987) demonstra que conexões e proposições do Barroco continuam a aparecer nas produções culturais ao longo do tempo. Sendo considerado como um movimento de astúcia, agudeza e teatralidade, o Barroco possui características marcantes como limite e excesso; ritmo e repetição; instabilidade e metamorfose; desordem e caos; vago e indefinido; a questão do monstro; as questões acerca da turbulência das formas (ROMAGNOLO, 2018, p.56), e são essas as características que retornam em produções contemporâneas.

Embora a presença do Barroco seja vista por Calabrese (1987, p.10) como componente estrutural de narrativas e culturas, isso não significa um retorno ao Barroco, ou ainda que todas as manifestações estéticas seguem essa ordem. O neobarroco segundo Calabrese,

é simplesmente um 'ar do tempo' que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente (1987, p.10). A consistência da teoria neobarroca está na busca e valorização de formas que denotam a perda de integridade, da globalidade e da sistematicidade ordenada, sendo substituídas por instabilidade, pela polidimensionalidade e pela mutabilidade (1987, p.10).

É importante considerar que quando Omar Calabrese escreve o livro *Idade Neobarroca* o campo estético e cultural está passando por diversas mudanças relacionadas a fragmentação de produções, a apropriação de elementos culturais e estéticos, e a discussão entorno da teoria de pós-modernidade. Sendo assim o seu trabalho se insere em um movimento de referenciação a multiplicidade de procedimentos e acontecimentos, os quais são vistos por Calabrese como uma forma, um modelo, uma existência de algo que está além da aparência, abaixo da superfície e que permite comparações e parentescos “um princípio de organização abstrato de fenômenos” (1987, p.11). Essa forma para Calabrese é o Barroco, e a sua teoria expõe

a existência de um retorno, uma repetição, um regresso ou reciclagem do período em questão, nas mais diversas formas.

A conexão que se estabelece por características intrínsecas a estética barroca como o acúmulo, a sobreposição, a dramaticidade ou a teatralidade, transparecem em Veiga de forma limpa e concreta, não se escondendo em meio a outras informações. A construção do trabalho de Veiga conecta sua produção ao Barroco, onde o seu processo e olhar que se voltam para a estética caravaggesca promovem essa conexão através do tempo. A dramaticidade, a teatralidade, agudeza e o acúmulo, são atualizados nas imagens de *Matéria Escura*, no entanto não é porque pertencem ao tempo presente de Veiga que deixaram de pertencer ao passado, ao Barroco de Caravaggio, apenas passaram a sobreviver nos detalhes. Neste sentido, pensando que as formas do Barroco permanecem, como apontou Calabrese, a sua atualização é necessária para a sua sobrevivência. Aquilo que se apresentava como o todo no Barroco, na arte contemporânea aparece nas particularidades e nos pormenores das obras. E essa conexão entre uma coisa e outra, em muitas vezes, fica a cargo do espectador, que como disse Morris (1978), usa o 'eu' para transmitir experiências para o 'mim' e conectar pontos distantes, uma vez que, "o plano que contém a obra é tecido no âmbito da memória" (ROMAGNOLO, 2018, p.58).

Para Severo Sarduy, o Barroco não se estabelece enquanto "um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal de objetos que o exprimem. Neste sentido pode haver Barroco em qualquer época da civilização" (apud CALABRESE, 1987, p.27). Sendo assim, as formas retomadas por Manoel Veiga entrariam dentro do aspecto de reciclagem do período em questão, conectando-o a novos diálogos que demonstram a sua codificação na arte contemporânea ao passo que revelam a presença de traços do Barroco. Figuras e tipificação de formas são critérios de entendimento acerca da presença do Barroco, e nas obras da série *Matéria Escura* constatamos a sua existência, pois elementos que são característicos de Caravaggio – um dos grandes representantes deste período –, como a estruturação da pintura, a presença do claro-escuro, os tecidos, o

vazio e a dramaticidade, se mostram reavivados e dialogando com temas contemporâneos da sociedade.

Figura 72: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #31*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 156 x 225 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

A continuidade do espaço do Barroco demonstrada por Calabrese pode ser compreendida pela metáfora da dobra apresentada por Deleuze em seu livro *Leibniz e o Barroco* (1991) onde discorre sobre o espaço ser um tecido contínuo onde os acontecimentos estão espalhados e acumulados em aparente desordem, porém no mesmo plano (ROMAGNOLO, p.57). Para Deleuze, o Barroco possui um traço que é a dobra, no entanto a dobra não foi criada pelo período em questão, pois ela vem de vários lugares, momentos e civilizações como dos gregos, romanos, góticas, clássicas, do Oriente, mas o Barroco é responsável por curvá-las e recurvá-las, sendo uma dobra que redobra, se desdobra e vai ao infinito (DELEUZE, 1991, p.13).

Deleuze lança mão da metáfora da casa barroca para expor duas categorias para a dobra. A casa possui dois andares e cada um deles recebe uma direção da dobra, o primeiro andar se refere a redobras da matéria e o segundo andar as dobras

da alma. O andar inferior possui janelas – cinco para sermos precisos, e se referem aos cinco sentidos -, o andar superior não possui janelas para o lado externo, porém se comunica internamente com o andar inferior. As dobras da alma escutam os sons e percebem as coisas que a redobra da matéria experiencia através de suas janelas, interiorizando os movimentos, conhecimentos e vivencias do andar inferior (DELEUZE, 1991, pp.14-15).

Figura 73: CARAVAGGIO. *Nossa senhora do Rosário*. 1604-05. Óleo sobre tela. 364 x 249 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/madonna-of-the-rosary.jsp>

Figura 74: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #20*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 184 x 124 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

A teoria das dobras e redobras exemplificam as camadas e acúmulos dos quais somos feitos, e neste caso daquilo que a produção artística de Veiga é feita. Todas as dobras e redobras contém informações retidas ao longo do tempo, e essas informações formam as coisas tais como são. Dentro da perspectiva estética de Manoel Veiga em *Matéria Escura*, as dobras surgem como modelo de exposição da existência da matéria escura, no entanto dentro de uma perspectiva da permanência do Barroco produzida pela retomada de Caravaggio via apropriação, as dobras que permanecem no trabalho de Veiga representam um passado, um presente e um futuro acumulados nas redobras, e que revelam uma conexão entre tempos, uma

sobreposição de acontecimentos que se juntam para formar um corpo que transparece enquanto poética e fundição do imaterial.

Ao olhar para a arte contemporânea, percebe-se que a retomada de imagens tem sido frequente. O ato de ressignificar uma imagem ou conceito tem permeado as produções artísticas e promovido discussões diferentes daquelas vinculadas a imagem-fonte. Em Manoel Veiga isso não tem sido diferente. A relação que o artista constituiu entre a teoria da matéria escura e as pinturas de Caravaggio por meio do processo apropriativo sugere características de sobrevivência e atualização. A sobrevivência da imagem se estabelece através da semelhança com a obra inicial que foi apropriada e ressignificada. Tendo em vista que o ato apropriacionista, entendido aqui como um desmembramento, como a morte da imagem ou objeto apropriado, sugere que seu deslocamento para outro ambiente prevê que sua antiga finalidade seja desmantelada. A apropriação se caracteriza pela perda de função anterior do objeto ou imagem apropriada, e a partir do momento em que ocupam outro espaço elas passam a possuir outro objetivo, sendo portadoras da construção de novas leituras. O método da apropriação enquanto procedimento do fazer artístico vincula dois mundos, como uma espécie de ponte que tem por objetivo unir dois espaços ou tempos diferentes. A ponte significa a imagem que estabelece conexão entre o motivo da sua apropriação e a sua existência original, e onde propicia o retorno de algo, um semelhante daquilo que já foi.

Segundo o pesquisador Dilson Midlej a semelhança apresenta-se como algo essencial da força visual de trabalhos artísticos que se utilizam da apropriação enquanto método (2017, p.85). Ao constituir uma obra através de outra, os dois trabalhos, aquele utilizado como referência e aquele gerado a partir da imagem-fonte, passam a estar conectados no tempo e no espaço pelo fator da semelhança. Para o historiador da arte George Didi-Huberman “[...] a semelhança construiria uma junção ideal, como uma ponte sutil suspensa entre duas montanhas” (2013, p.198).

Ao estabelecer essa relação entre duas obras temporalmente distintas, de acordo com Midlej os artistas se tornam responsáveis por abrir “[...] o tempo em dimensões poéticas distintas” (2017, p.89), cada qual em seu momento com suas próprias discussões, e que sugerem ao utilizar imagens anteriores um retorno de algo

do passado, algo que sobrevive ao tempo. Quando Didi-Huberman comenta sobre as formas que sobrevivem e retornam do *Quattrocento* esclarece que

[...] não é o personagem grego como tal, porém uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma, é uma semelhança que passa e retorna. É nisso, de imediato, que a repetição sabe fazer funcionar a diferença que há nela (2013, p.151).

As 45 obras de Caravaggio retomadas por Manoel Veiga foram desconfiguradas a partir da remoção das cores, das personagens e da arquitetura, porém não deixaram de apresentar características importantes vinculadas às pinturas como o claro-escuro, a noção de vazio e a construção do espaço na tela proporcionado pelos tecidos. A semelhança entre Manoel Veiga e Caravaggio se estabelece a partir da sobrevivência desses traços, mesmo que vinculados a uma proposição poética diferente.

O historiador alemão Aby Warburg (1886-1924) dedicou sua vida a investigar e interrogar sobre a *Nachleben*, a sobrevivência das imagens, esse termo que vem da antropologia anglo-saxônica tem por finalidade expressar a presença do passado no presente, como uma marca que permanece através do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.43). De acordo com Didi-Huberman em seu livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* publicado em 2013:

Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para “persistir [eu diria insistir] como uma bela lembrança.” É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatural ou *intempestivo* (2013, p.29).

Essa sobrevivência de imagens anteriores, sua aparição ao longo do tempo também sugere uma repetição, logo é importante esclarecer que essa imagem que reaparece no ato apropriativo não é idêntica, a imagem reaparece e é repetida, porém é diferente. De acordo com Deleuze (1976, pp.54-55) o eterno retorno de Nietzsche é como uma repetição que não pode existir sem multiplicidade ao passo que também não existe sem diferenças. Segundo Deleuze

O eterno retorno, portanto, é uma resposta ao problema da *passagem*. Nesse sentido, não deve ser interpretado como o retorno de algo que exista, que seja uno, ou que seja o mesmo. Interpretamos erroneamente a expressão *eterno retorno* quando compreendemos

retorno do mesmo. Não é o ser que retorna, mas o retornar em si que constitui o ser como aquele que se afirma pelo devir e pelo que passa. Não é o um que retorna; o próprio retornar é o um que se afirma pelo diverso e pelo múltiplo (1976, pp.54-55).

Didi- Huberman vai ao encontro do pensamento de Deleuze quando afirma que

[..] o retorno do mesmo não é um retorno ao mesmo, muito menos um retorno ao idêntico. O 'mesmo' que volta no eterno retorno não é a identidade do ser, mas apenas um *semelhante*. [...] É nisso, de imediato, que a repetição sabe fazer funcionar a diferença que a nela (2013, p.151).

Logo a repetição que o ato da apropriação sugere e que evoca um retorno, aparecem aqui como um semelhante ao que se utiliza como obra-fonte apresentando a relação entre presente, passado e futuro conectados através da reaparição ou da sobrevivência da imagem.

A semelhança que caracteriza e conecta as obras produzidas por Manoel Veiga as de Caravaggio, se estabelece através do retorno de algo que se parece com a imagem-fonte, algo semelhante, gerando uma nova obra que de alguma forma também atualiza o trabalho de Caravaggio. Assim aquilo que sobrevive da imagem-fonte é o que corresponde aos desejos de quem se apropria, sendo a imagem apropriada, caracterizada pelos questionamentos, proposições e trajetos artísticos dos indivíduos responsáveis pela sua reaparição. Os trabalhos de Manoel Veiga na série *Matéria Escura* demonstram o desmembramento, a destruição e a remontagem de Caravaggio em novas imagens e formas de representar, promovendo uma nova concepção de uma imagem de outro tempo. Os trabalhos que através da semelhança que o ato apropriativo evoca proporcionam um reavivamento da obra de Caravaggio, adequados as novas discussões e concepções que concedem a imagem seu retorno em algo semelhante e, por fim, sua sobrevivência.

CONCLUSÃO

De acordo com Sergio Romagnolo, a obra de arte sempre cita outra obra, mesmo que de forma indireta, sendo que “a arte sempre refere-se a ela mesma num contexto de Arte” (2018, p.65). Do ponto de vista do autor (2018, p.65), todas as obras são alegóricas pois fazem alusão a obras que não estão presente, porém no contexto do processo alegórico em si, utilizado por alguns artistas, incluindo Manoel Veiga, esse processo é empregado para constituir um discurso diferente daquele proferido pela obra-fonte.

O processo de apropriação pode ocorrer de diversas formas e por diversos motivos. No caso de Manoel Veiga o ato inicial de apropriar-se surge pela teoria relacionada a ciência e pela utilização de fotografias de registros, possuindo a função de conectar pontos que estão presente na vida do artista. Além de ser um procedimento, é um vínculo entre objetos de estudo e referencias estéticas de Manoel Veiga. Ao trabalhar sua poética via apropriação, o artista propõe a permanência da imagem apropriada. Esse vínculo se estabelece pela não presença, pelo vazio que comunica aquilo que não está presente.

Na série *Matéria Escura*, o vazio é o ponto central, tudo gira entorno dessa característica das imagens, o vazio e sua ativação. Manoel Veiga se volta para Caravaggio por conta dos espaços vazios que o pintor barroco deixa propositalmente em suas composições, mas em *Matéria Escura* esse vazio transparece poeticamente a teoria da existência da matéria que dá nome a série. A ativação se dá quando o artista se propõe a colocar o vazio em foco, ao demonstrar em seus trabalhos que o vazio não é um espaço sem nada, mas sim propicio a existência de algo.

Além deste ponto central de conexão com Caravaggio, Manoel Veiga também trabalha com o claro-escuro e com a construção do espaço na tela. Essas duas questões são utilizadas pelo artista para vincular os trabalhos com a comprovação da teoria da matéria escura, uma vez que, com tecnologias cada vez mais avançadas é possível ver a membrana que a matéria escura faz entorno da matéria normal nas galáxias, assim os tecidos em Veiga transparecem essas membranas, ao passo que constroem perspectivas dentro do espaço da imagem.

Ao apropriar-se de imagens de Caravaggio, Manoel Veiga inicia um processo de reconstrução, convergindo a teoria da matéria escura e as pinturas barrocas, o artista promove mudanças na imagem original, propondo novas leituras, ao passo que contribui para a sua sobrevivência. As imagens apropriadas ficam à disposição do artista para serem descontextualizadas e recontextualizadas em novo espaço. Esse movimento entre tempos propõe também a fragmentação da imagem, que em Veiga aparece pelo apagamento e pela dissolução da imagem-fonte.

Ao longo do texto relacionamos a produção da série *Matéria Escura* com três pontos diferentes: a utilização da fotografia, a menção a ciência e a retomada de pinturas de Caravaggio. Estes pontos, embora vinculados a campos do conhecimento distintos, arte e ciência, fazem parte da estética constituída nos trabalhos do artista ao longo de sua trajetória. A fotografia como *hobby* enquanto ainda estudava Engenharia Eletrônica; a ciência como estudo que teve origem enquanto era bolsista no departamento de Física da Universidade Federal de Pernambuco; e as pinturas de Caravaggio que Veiga começa a estudar no início de sua carreira no campo estético.

Quase 30 anos depois, esses três interesses se juntam em uma única série, *Matéria Escura*. O envolvimento de três aspectos da vida de Manoel Veiga não é aleatório, a utilização de suas experiências, de seus estudos, de suas vivências refletem um trabalho de assimilação sobre os próprios estudos que se transformam em poética dentro da série. O tecido da memória que é preenchido ao longo da vida do artista é refletido em *Matéria Escura*, e não apenas refletido, é trabalhado pela junção de coisas dispares que estão separadas no tempo, mas que habitam o mesmo espaço dentro da memória. Essas informações reunidas em imagens, sobrepostas umas as outras, vinculadas ao processo criativo e poético do artista, são ativadas e montadas pelo método da apropriação. A apropriação aparece como uma espécie de cola para unir tempos e saberes, possuindo função essencial na leitura dos trabalhos. Teoricamente ela proporciona a conexão de coisas dispares e distantes, mas na prática ela envolve todo o processo de escolha de imagens, do apagamento dessas imagens, como também o seu esvaziamento, a sua sobrevivência e a conexão entre imagem e teoria. Essa colagem de Manoel Veiga anuncia a existência de camadas, e ao passo que essas camadas são descoladas tem-se acesso aquilo que o artista utilizou como base para a composição dos trabalhos, e aqui não falamos das imagens-

fonte e da teoria da matéria escura, mas sim de suas vivências e experiências, aprendizados e investigações que permitem que essa sobreposição de temáticas diferentes ocorra. Todo esse conhecimento adquirido por Veiga ao longo de sua trajetória de investigações, sejam eles no campo científico ou estético, é que permite a existência da cola que une trabalhos de tempos tão distantes sendo, por sua vez, representada pela prática apropriadista evidenciada nesta série.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. Os caminhos da arte e o citacionismo. In:_____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 312-317.

ARASSE, Daniel. A mulher na arca: Vênus de Urbino, Ticiano (1538). In:_____. **Nada se vê**: seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34, 2019, pp.93-131.

ARTE Pop. In: ENCICLOPÉDIA Itaú **Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

BARRO, David. Manoel Veiga. Pintura em trânsito. In: VEIGA, Manoel (Org.). **Manoel Veiga**. São Paulo: Dardo, 2017. pp.7-11.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

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

BRUEL, Deborah. **Caetano de Almeida**: injunções da alegoria na arte contemporânea. 2008. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2008.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. In: EVANS, David (Ed.). **Appropriation: documents of contemporary art**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. p. 178-188.

_____. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Revista do programa de pós-graduação da EBA – UFRJ**, ano VII, nº 7, 2000.

BURGER, Peter. **Teoria de la Vanguardia**. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1987.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARAVAGGIO PAINTINGS. **Caravaggio: Paintings, Quotes, Biography**, 2009. Disponível em: <<https://www.caravaggio.org/caravaggio-paintings.jsp#>>. Acesso em: 28 de setembro de 2021.

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriação, coleção, justaposição**. (catálogo). Porto Alegre: Grupo Santander Brasil, 2002

_____. 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. pp.257-270.

CLAVIN, Whitney. **Where is Dark Matter hiding?** Caltech, 2020. Disponível em: <<https://magazine.caltech.edu/post/where-is-dark-matter-hiding>>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COLAGEM. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: _____. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 115-124.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro, 1976.

_____. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

DIAS, Bianca. O enigma do invisível. In: VEIGA, Manoel (Org.). **Matéria Escura**. Rio de Janeiro: Barléu, 2019. pp.35-43.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Entrevista a Pedro G. Romero**, 2007. Disponível em: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/conocimiento-montaje-entrevista-georges-didi-huberman/>. Acesso em 20 agosto de 2021.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller São Paulo: Papirus, 1993.

ENTLER, R. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: CHIODETTO, E.; MONTEROSSO, J.-L. **A invenção de um mundo**. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html. Acesso em 14 de junho de 2021. Não paginado.

FARIAS, Agnaldo. Paisagens ínfimas, paisagens imensas – o projeto poético de Manoel Veiga. In: VEIGA, Manoel (Org.). **Manoel Veiga**. São Paulo: Dardo, 2017. pp.12-17

FER, Briony. Depois da modernidade? In: FRASCINA, Francis et ali. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. pp. 46-49.

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

FRÉROT, Christine. Estética dos fluídos. In: VEIGA, Manoel. **Manoel Veiga**. São Paulo: Dardo, 2017. pp.18-21.

GALAXIES: The Building Blocks of the Universe. **Hubblesite**, 2021. Disponível em: <<https://hubblesite.org/science/galaxies.html#section-108b5ab5-5dcb-4cc9-8d5b-fce621321eb5>>. Acesso em: 30 de outubro de 2021.

GONÇALVES, R. G. de C. **O cubismo como método**. ARS (São Paulo), v. 15, n. 29, 2017, pp.78-99.

GRAW, Isabelle. Dedication replacing appropriation: fascination, subversion and dispossession in appropriation art. In: BAKER, George. **Louise Lawler and others**. Ostfildern: HatjeCantz. 2004, pp. 45-67. Disponível em: <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism**: history, theory, fiction. Londres: Routledge, 1988.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de literatura II**. Santa Catarina. pp.125-137, 1994.

KEMP, Martin; SCHULTZ, Deborah. Us and Them, This and That, Here and There, Now and Then: Collecting, Classifying, Creating. In: EDE, Siân et ali. **Strange and Charmed**. 2000, pp.84-113.

KRAUSS, R. Notes on the Index: **Seventies Art in America**. **October**, v. 3, p. 68-81, 1977. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/778437>>. Acesso em: 10 de julho de 2021

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. **Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MORRIS, Robert. The Present Tense of Space. In:_____. **Continuous Project Altered Daily**: The Writings of Robert Morris. Cambridge: MIT Press, 1993, pp. 175-210

MUNIZ, Vik. **Site do artista**. Disponível em:< <https://vikmuniz.net>>. Acesso em: 23 de setembro de 2021.

SHINING A LIGHT ON DARK MATTER. **NASA**, 2019. Disponível em: <<https://www.nasa.gov/content/discoveries-highlights-shining-a-light-on-dark-matter>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

NAVAS, Adolfo M. **Acaso e Rigor: ou da alquimia pictórica de Manoel Veiga**. In: VEIGA, Manoel. **Manoel Veiga**. São Paulo: Dardo, 2017. (Catálogo)

NEVES, Galciane. *Matéria Escura*. In: VEIGA, Manoel. **Matéria Escura**. 2019, pp. 59-63.

OWENS, Craig. **O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo**. Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, ano XI, nº 11, 2004, pp.112-125.

THE STORY OF COLD DARK MATTER. Tate Gallery, 2021. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>>. Acesso em: 19 de setembro de 2021.

PEQUENO, Fernanda. Apropriação. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Org) **História da Arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

READY-MADE. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Acesso em: 30 de setembro de 2020

RICHTER, Gerhard. **Site do artista**. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

ROMAGNOLO, Sergio. **A Dobra e o Vazio: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2018.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Contancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SARAIVA, Maria de Fátima O. **O conteúdo do Universo**. Disponível em: <<http://www.if.ufrgs.br/~fatima/ead/universo-atual.htm>>. Acesso em: 27 de outubro de 2020.

SCHÜTZE, Sebastian. **Caravaggio: as obras completas**. Bibliotheca Universalis: Taschen, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SILVA, Vitor Marcelino. **Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte**

contemporânea no Brasil, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SMOOT, G; DAVIDSON, K. **Dobras no tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VEIGA, Manoel. **Site do artista**. Disponível em: < <https://manoelveiga.com.br/>>. Acesso em: 30 de setembro de 2020

VEIGA, Manoel. **Matéria Escura**. Rio de Janeiro: Barléu, 2019. (Catálogo)

_____. Primeiro caderno de pinturas. In: _____. **Manoel Veiga**. São Paulo: Dardo, 2017. pp. 26-31. (Catálogo)

VILELA, Lucila. **A originalidade da cópia**: arte contemporânea no início do século XXI. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Aby Warburg: escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOOD, P. et al. **Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. 276p.

ANEXO A – COMPARATIVO DE IMAGENS DA SÉRIE MATÉRIA ESCURA COM AS IMAGENS DAS PINTURAS DE CARAVAGGIO

Figura 1: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #01*. 2015.
Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 120 cm



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 2: CARAVAGGIO. *Descanso na Fuga para o Egito*.
1596/97. Óleo sobre tela. 135 x 166 cm.



Fonte:
<https://search.creativecommons.org/photos/20e73c29-2263-4975-bde6-96db259582ee>

Figura 3: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #02. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 140 x 100 cm.



Fonte: [https://manoeiveiga.com.br/Materia escura](https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura)

Figura 4: CARAVAGGIO. *A Anunciação*. 1609. Óleo sobre tela. 285 x 205 cm.



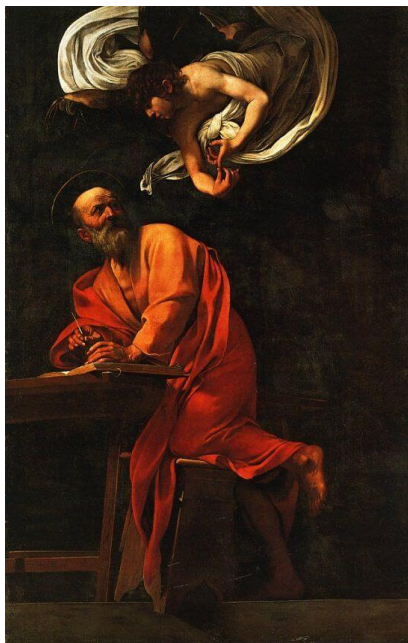
Fonte: <https://www.caravaggio.org/annunciation.jsp>

Figura 5: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #03*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 137 x 88 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 6: CARAVAGGIO. *São Mateus e o Anjo*. 1602. Óleo sobre tela. 296 x 195 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/inspiration-of-saint-matthew.jsp>

Figura 7: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #04*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 82 x 120 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 8: CARAVAGGIO. *O Sacrifício de Isaac*. 1597-99. Óleo sobre tela. 116 x 173 cm.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/o-sacrificio-de-isaac-1598>

Figura 9: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #05*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 90 x 118 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 10: CARAVAGGIO. *A flagelação de Cristo*. 1607. Óleo sobre tela. 134 x 174 cm.



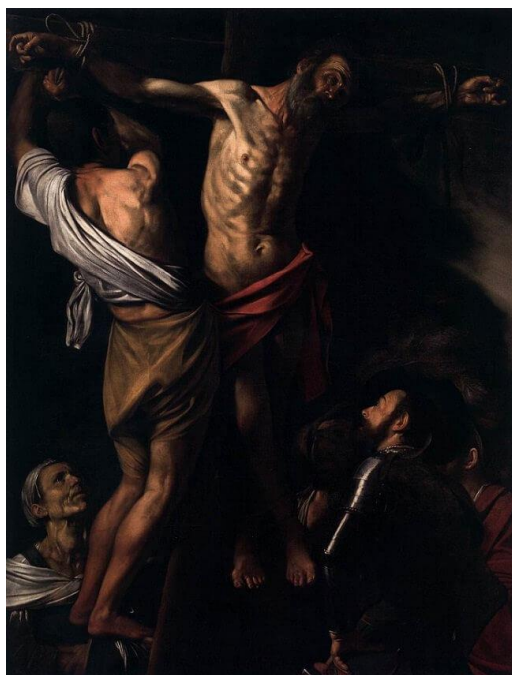
Fonte: <https://www.caravaggio.org/christ-at-the-column.jsp>

Figura 11: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #06. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 150 x 113 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 12: CARAVAGGIO. *O Martírio de São André*. 1607. Óleo sobre tela. 202 x 152 cm.



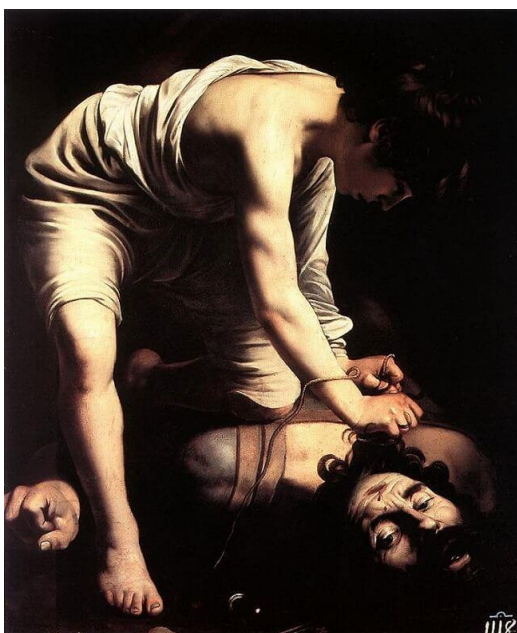
Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-crucifixion-of-st-andrew.jsp>

Figura 13: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #07. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 39 x 32 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 14: CARAVAGGIO. *David e Golias*. 1598-99. Óleo sobre tela. 110 x 91 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/david-and-goliath.jsp>

Figura 15: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #08*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 93 x 75 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 16: CARAVAGGIO. *David com a Cabeça de Golias*. 1609-10. Óleo sobre tela. 125 x 101 cm.



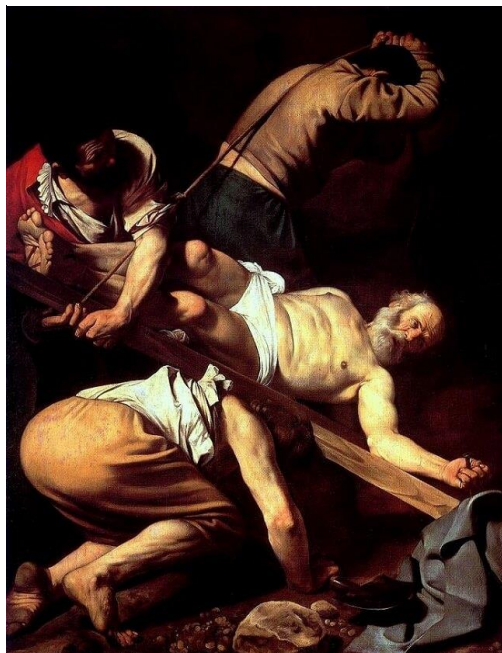
Fonte: <https://www.caravaggio.org/david-with-the-head-of-goliath.jsp>

Figura 17: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #09. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 134 x 104 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 18: CARAVAGGIO. *A Crucificação de São Pedro*. 1602. Óleo sobre tela. 230 x 175 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/crucifixion-of-saint-peter.jsp>

Figura 19: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #10*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 67 x 86 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 20: CARAVAGGIO. *David com a Cabeça de Golias*. 1606-07. Óleo sobre tela. 95 x 116 cm



Fonte: <https://search.creativecommons.org/photos/e5379330-d960-4336-9a2d-621eb824f6cc>

Figura 21: VEIGA, Manoel.
Matéria Escura #11. 2015.
Impressão sobre canvas montada
em chassis. 181 x 120 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 22: CARAVAGGIO. *Morte da Virgem*. 1601-06. Óleo sobre tela. 369 x 245 cm.



Fonte:
<https://search.creativecommons.org/photos/e5ef1f8a-f3e0-4ba3-8cee-b9b8edc0c3a>

Figura 23: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #12. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 115 x 93 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 24: CARAVAGGIO. *São João Batista*. 1610. Óleo sobre tela. 159 x 124 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/john-the-baptist-1610.jsp#prettyPhoto>

Figura 25: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #13*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 193 x 142 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 26: CARAVAGGIO. *O Sepultamento de Santa Lúcia*. 1608. Óleo sobre tela. 408 x 300 cm.



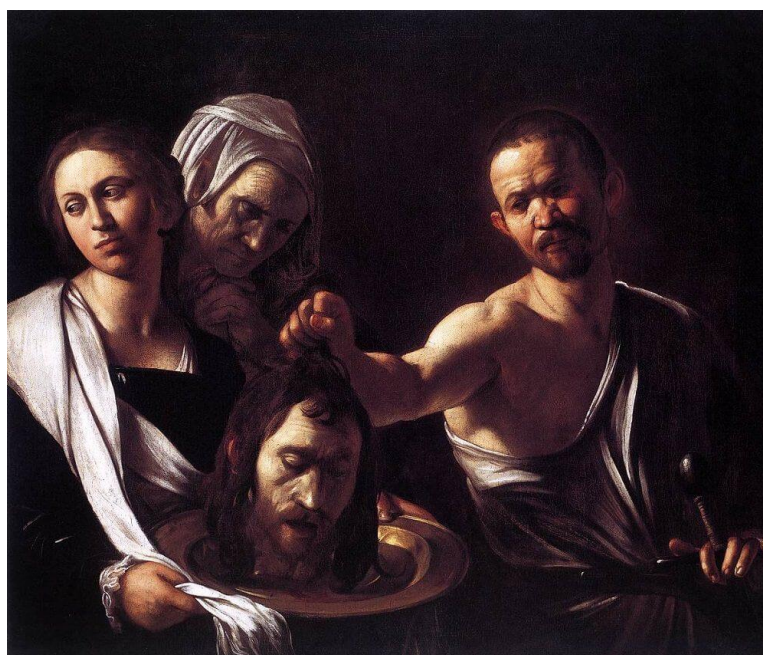
Fonte:<https://search.creativecommons.org/photos/e766c7d8-913c-457e-ba0d-541750b053e4>

Figura 27: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #14*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 67 x 79 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 28: CARAVAGGIO. *Salomé com a Cabeça de São João Batista*. 1609-10. Óleo sobre tela. 91 x 106 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/salome-with-the-head-of-john-the-baptist.jsp>

Figura 29: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #15*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 124 x 94 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 30: CARAVAGGIO. *São João Batista*. 1602-03. Óleo sobre tela. 172 x 132 cm.



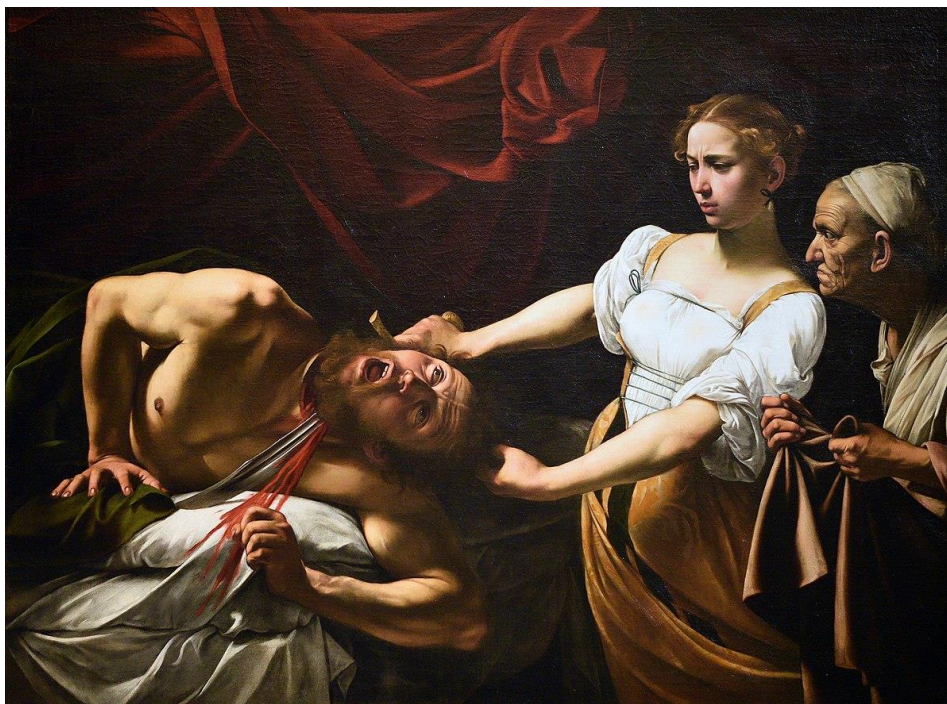
Fonte:
<https://www.caravaggio.org/john-the-baptist-1604.jsp>

Figura 31: Veiga, Manoel. *Matéria Escura #16*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 105 x 141 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 32: CARAVAGGIO. *Judite e Holofernes*. 1598-1599. Óleo sobre tela. 145 x 195 cm.



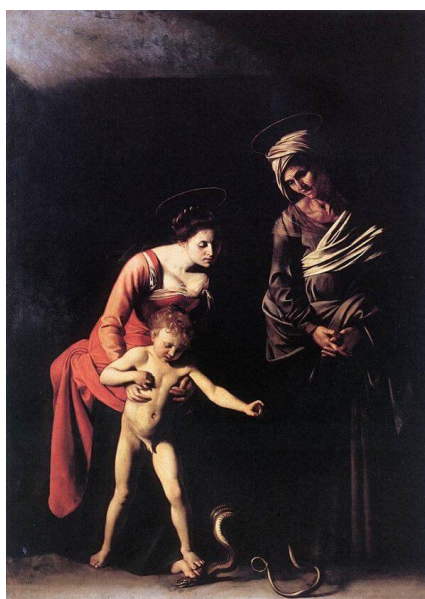
Fonte: <https://www.caravaggio.org/judith-beheading-holofernes.jsp>

Figura 33: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura*
#17. 2015. Impressão sobre canvas
montada em chassis. 175 x 127 cm.



Fonte:
<https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 34: CARAVAGGIO. *Madonna dei Palafrenieri*. 1605-06. Óleo sobre tela. 292 x 211 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/madonna-and-child-with-st-anne.js-with-st-anne.jsp>

Figura 35: VEIGA, Manoel.
Matéria Escura #18. 2015.
Impressão sobre canvas montada
em chassis. 154 x 90 cm.



Fonte:
[https://manoelveiga.com.br/
Materia-escura](https://manoelveiga.com.br/Materia-escura)

Figura 36: CARAVAGGIO.
Madonna di Loreto. 1603-05.
Óleo sobre tela. 260 x 150 cm.



Fonte: [https://search.creativecom
mons.org/photos/bfd42935-2894-
4b32-95f8-d22a436c4287](https://search.creativecommons.org/photos/bfd42935-2894-4b32-95f8-d22a436c4287)

Figura 37: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #19*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 125 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escua>

Figura 38: CARAVAGGIO. *A Prisão de Cristo*. 1602. Óleo sobre tela. 114 x 218 cm.



Fonte: <https://search.creativecommons.org/photos/d2654794-5a23-491a-81df-ea11feb66587>

Figura 39: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #20. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 184 x 124 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 40: CARAVAGGIO. *Nossa senhora do Rosário*. 1604-05. Óleo sobre tela. 364 x 249 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/madonna-of-the-rosary.jsp>

Figura 41: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #21*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 93 x 127 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 42: CARAVAGGIO. *Marta e Maria Madalena*. 1598-99. Óleo sobre tela. 100 x 134 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/martha-and-mary-magdalene.jsp>

Figura 43: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #22. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 100 x 73 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 44: CARAVAGGIO. *S. João Batista*. 1602. Óleo sobre tela. 129 x 95 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/john-the-baptist-1602.jsp>

Figura 45: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura*
#23. 2015. Impressão sobre canvas
montada em chassis. 91 x 75 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 46: CARAVAGGIO. *Narciso*.
1597-98. Óleo sobre tela. 113 x 95 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/narcissus.jsp>

Figura 47: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #24. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 39 x 29 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 48: CARAVAGGIO. *A Natividade com S. Francisco e S. Lourenço*. 1609. Óleo sobre tela. 268 x 197 cm.



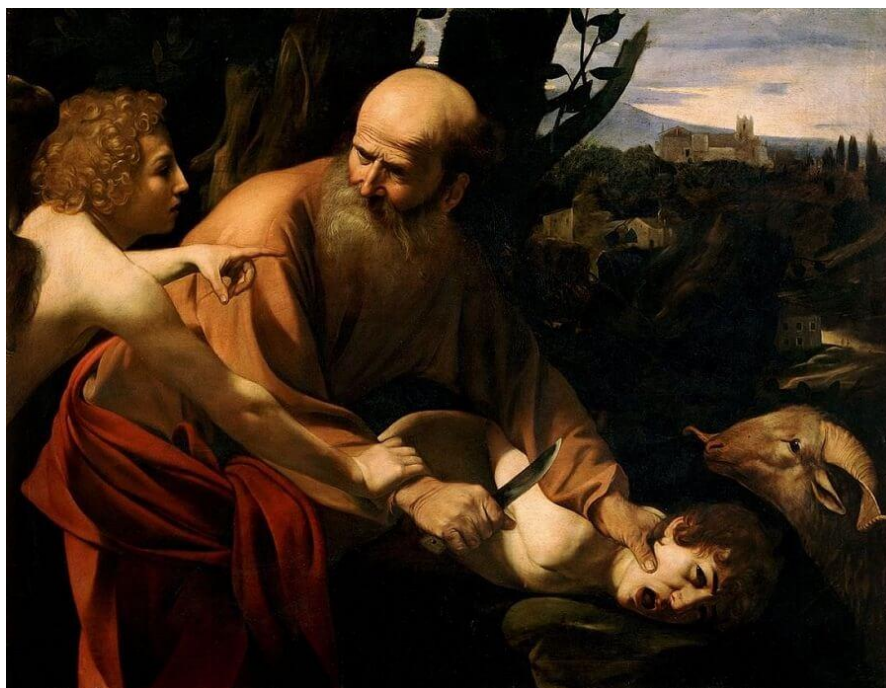
Fonte:
<https://www.caravaggio.org/nativity-with-st-francis-ad-st-lawrence.jsp>

Figura 49: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #25. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 78 x 101 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 50: CARAVAGGIO. *O Sacrifício de Isaac*. 1602-03. Óleo sobre tela. 116 x 173 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-sacrifice-of-isaac.jsp>

Figura 51: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #26*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 97 x 67 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 52: CARAVAGGIO. *S. Francisco em Meditação*. 1606-07. Óleo sobre tela. 130 x 90 cm.



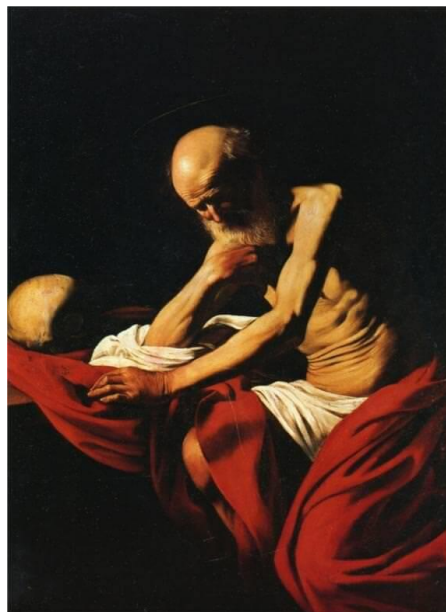
Fonte:
<https://www.caravaggio.org/saint-francis-in-meditation.jsp>

Figura 53: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #27*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 89 x 65 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 54: CARAVAGGIO. S. *Jerônimo em Meditação*. 1605-06. Óleo sobre tela. 110 x 81 cm.



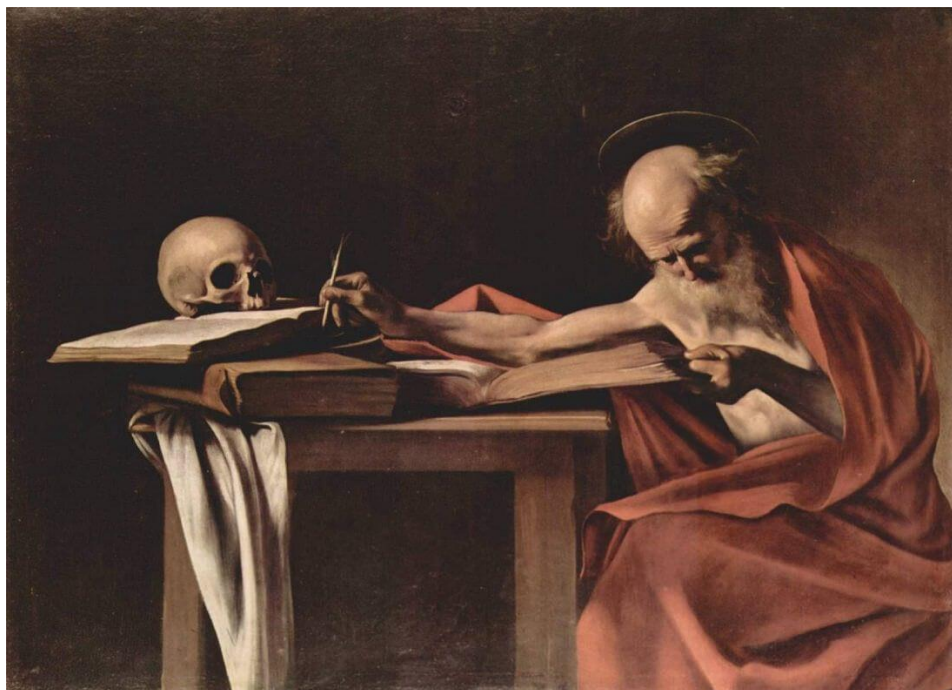
Fonte:
<https://www.caravaggio.org/saint-jerome-in-meditation.jsp>

Figura 55: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #28. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 79 x 110 cm



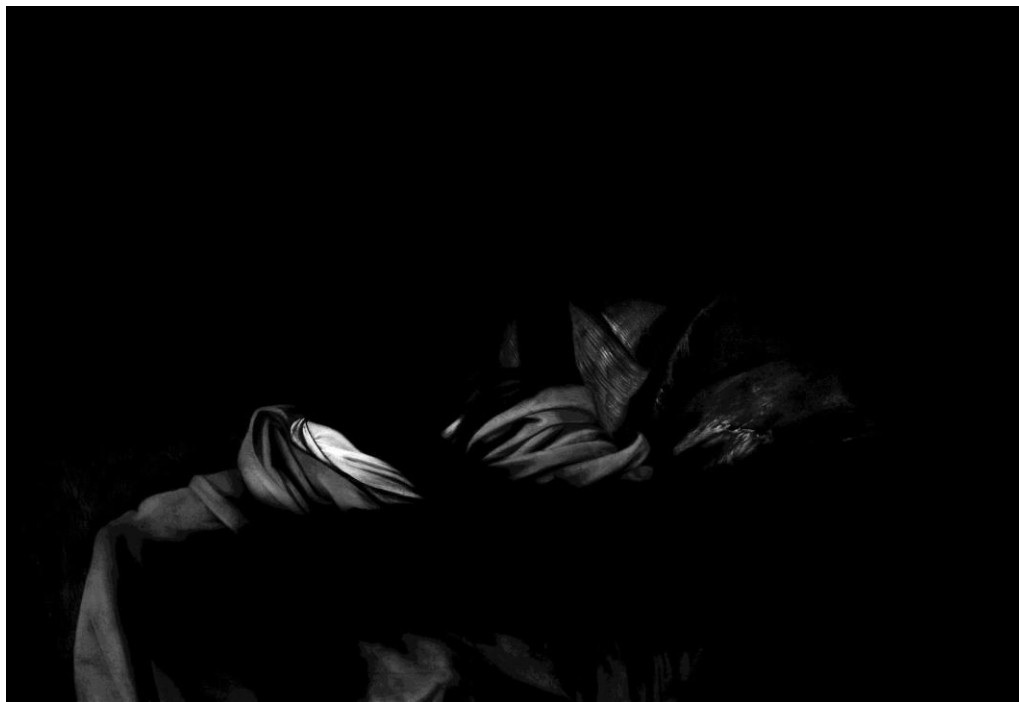
Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 56: CARAVAGGIO. *S. Jerônimo*. 1605-06. Óleo sobre tela. 112 x 157 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/saint-jerome-writing-1605.jsp>

Figura 57: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #29. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 184 x 124 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 58: CARAVAGGIO. *S. Jerônimo*. 1607-08. Óleo sobre tela. 117 x 157 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/saint-jerome-writing-1607.jsp>

Figura 59: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #30*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 103 x 145 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 60: CARAVAGGIO. *Ceia em Emaús*. 1601-02. Óleo sobre tela. 141 x 196 cm.



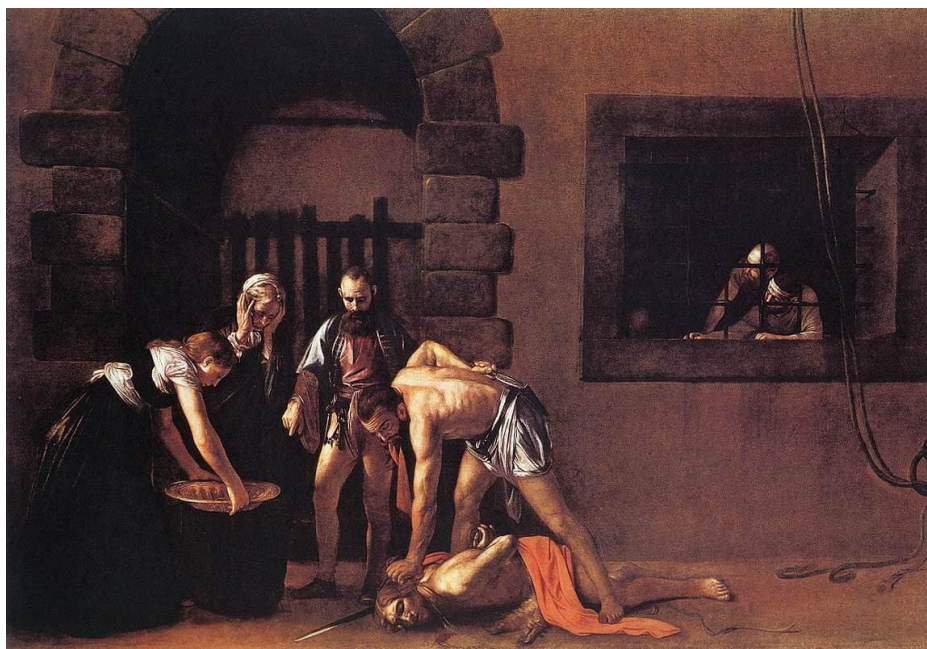
Fonte: <https://www.caravaggio.org/supper-at-emmaus-1602.jsp>

Figura 61: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #31*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 156 x 225 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 62: CARAVAGGIO. *A Decapitação de S. João Batista*. 1607-08. Óleo sobre tela. 361 x 520 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-decapitation-of-saint-john-the-baptist.jsp>

Figura 63: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #32. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 164 x 131 cm.



Fonte:
<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 64: CARAVAGGIO. *A Conversão de S. Paulo*. 1600-01. Óleo sobre tela. 237 x 189 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/conversion-of-saint-paul.jsp>

Figura 65: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #33*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 107 x 140 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 66: CARAVAGGIO. *Coroação com Espinhos*. 1602-03. Óleo sobre tela. 127 x 166 cm.



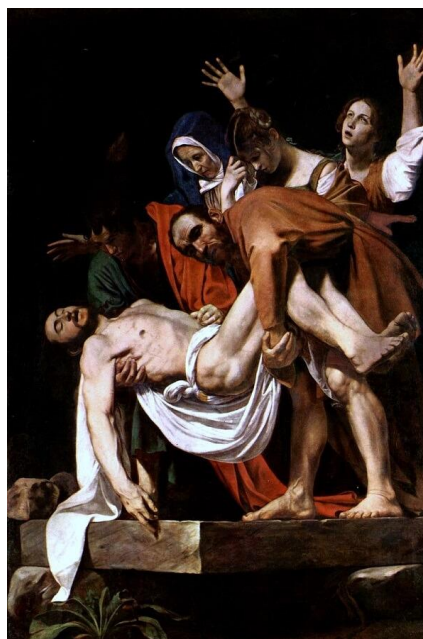
Fonte: <https://search.creativecommons.org/photos/0c89874d-293c-404b-a739-b1bee40f85a4>

Figura 67: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #34*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 166 x 112 cm.



Fonte:
<https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 68: CARAVAGGIO. *O Sepultamento de Cristo*. 1602-03. Óleo sobre tela. 300 x 203 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/the-entombment.jsp>

Figura 69: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura*
#35. 2015. Impressão sobre canvas
montada em chassis. 136 x 100 cm.



Fonte:
<https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 70: CARAVAGGIO. A
Flagelação de Cristo. 1607. Óleo
sobre tela. 286 x 212 cm.



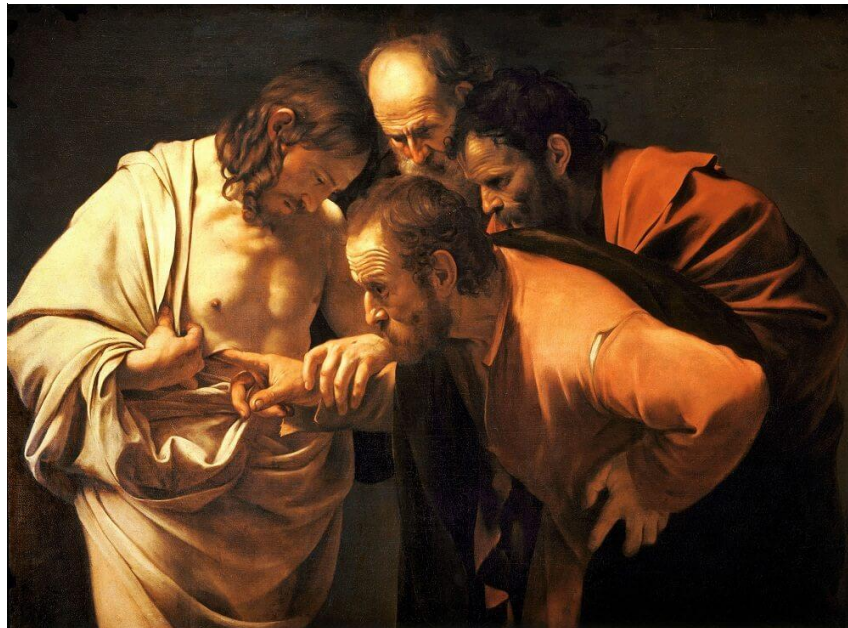
Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-flagellation-of-christ.jsp>

Figura 71: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #36. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 80 x 108 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 72: CARAVAGGIO. *Incrédulo S. Tomé*. 1601-02. Óleo sobre tela. 107 x 146 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-incredulity-of-saint-thomas.jsp>

Figura 73: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #37. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 139 x 158 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 74: CARAVAGGIO. *O Martírio de S. Mateus*. 1599-1600. Óleo sobre tela. 223 x 343 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/martyrdom-of-saint-matthew.jsp-of-saint-matthew.jsp>

Figura 75: VEIGA, Manoel.
Matéria Escura #38. 2015.
Impressão sobre canvas montada
em chassis. 189 x 138 cm.



Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 76: CARAVAGGIO. *A Ressurreição de Lázaro*. 1609. Óleo sobre tela. 380 x 275 cm.



Fonte:
<https://www.caravaggio.org/resurrection-of-lazarus.jsp>

Figura 77: VEIGA, Manoel.
Matéria Escura #39. 2015.
Impressão sobre canvas montada
em chasis. 200 x 130 cm.



Fonte:
[https://manoeelveiga.com.br/
Materia-escura](https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura)

Figura 78: CARAVAGGIO. *As sete
Obras de Misericórdia*. 1606-07.
Óleo sobre tela. 390 x 260 cm.



Fonte:
[https://www.caravaggio.org/th
e-seven-works-of-
mercy.jsp.jsp](https://www.caravaggio.org/the-seven-works-of-mercy.jsp.jsp)

Figura 79: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura* #40. 2015.
Impressão sobre canvas montada em chassis. 125 x 128 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 80: CARAVAGGIO. O Chamamento de S. Mateus.
1599-1600. Óleo sobre tela. 322 x 340 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/the-calling-of-saint-matthew.js/the-calling-of-saint-matthew.jsp>

Figura 81: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #41*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chasis. 60 x 45 cm.



Fonte:
<https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 82: CARAVAGGIO. *Rapaz Mordido por um Lagarto*. 1593/94. Óleo sobre tela. 65 x 52 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/boy-bitten-by-a-lizard.jsp>

Figura 83: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #42*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 30 x 38 cm.



Fonte: <https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 84: CARAVAGGIO. *O Chamamento dos Apóstolos Pedro e André*. 1603. Óleo sobre tela. 140 x 176 cm.



Fonte: <https://search.creativecommons.org/photos/79d9426d-c109-4cc7-9907-f549988c0006>

Figura 85: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #43*.
2015. Impressão sobre canvas montada em chassis.
80 x 70 cm.



Fonte: <https://manoeelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 86: CARAVAGGIO. *Baco*. 1596/97. Óleo
sobre tela. 95 x 85 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/bacchus.jsp>

Figura 87: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #44*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 92 x 70 cm.



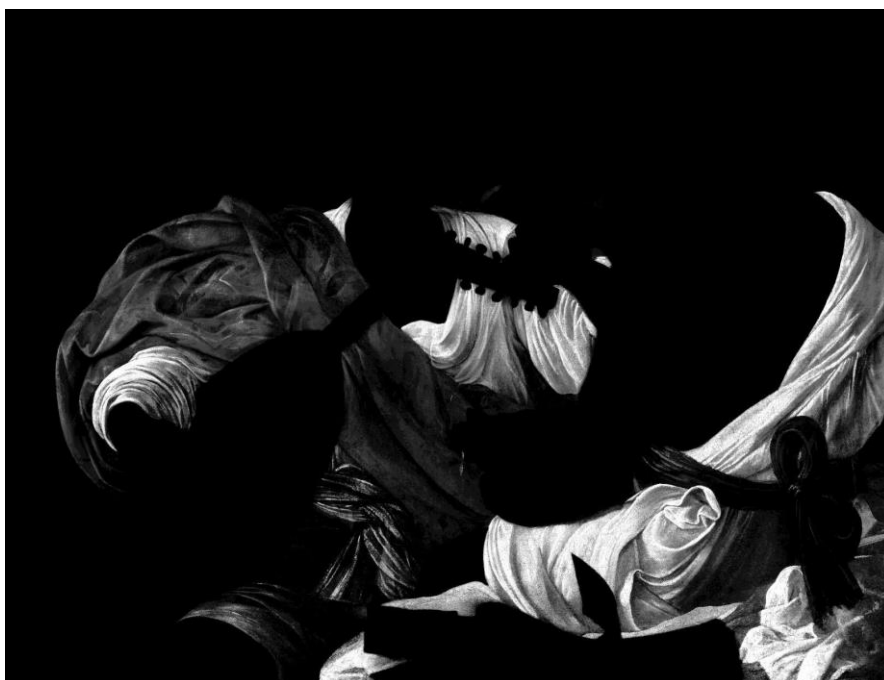
Fonte:
<https://manoeiveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 88: CARAVAGGIO. *Autorretrato como Baco*. 1593-94. Óleo sobre tela. 67 x 53 cm.



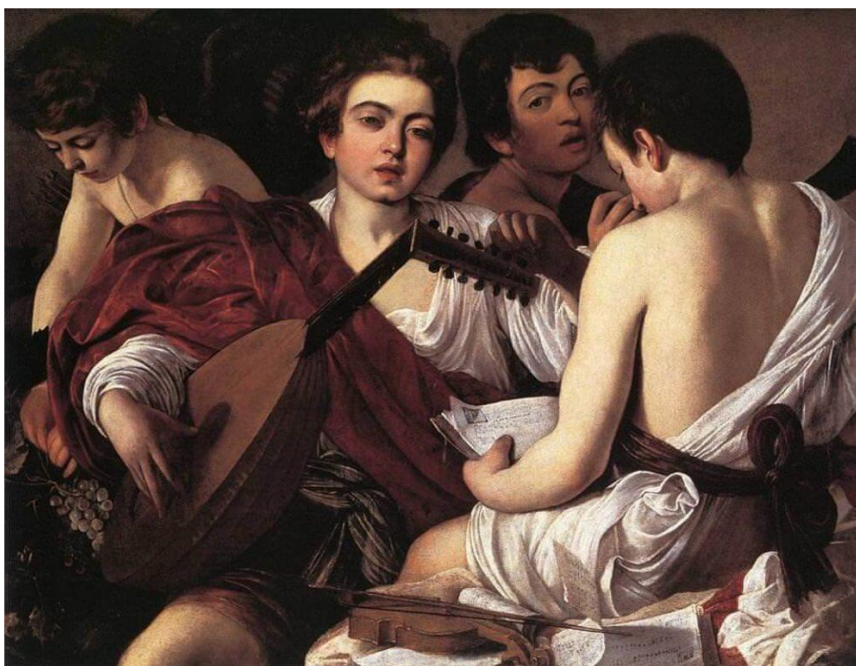
Fonte:
<https://www.caravaggio.org/young-sick-bacchus.jsp>

Figura 89: VEIGA, Manoel. *Matéria Escura #45*. 2015. Impressão sobre canvas montada em chassis. 72 x 95 cm.



Fonte: <https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>

Figura 90: CARAVAGGIO. *Os Músicos*. 1594-95. Óleo sobre tela. 92 x 118 cm.



Fonte: <https://www.caravaggio.org/musicians.jsp>