

**Influxos da pop no Brasil da década de 1960/ Antonio Dias e Mira Schendel**

Roberta Machado Pedrosa

São Paulo

2023

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicação e Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

**Influxos da pop no Brasil da década de 1960/ Antonio Dias e Mira Schendel**

Roberta Machado Pedrosa

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-graduação em Artes Visuais da  
Universidade de São Paulo como requisito  
parcial para a obtenção de título de Mestre  
em Artes Visuais.

Orientadora:

Profª. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Pedrosa, Roberta  
Influxos da pop no Brasil da década de 1960/ Antonio  
Dias e Mira Schendel / Roberta Pedrosa; orientadora,  
Sônia Salzstein. - São Paulo, 2023.  
116 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original  
1. pop arte. 2. Mira Schendel. 3. Antonio Dias. 4.  
arte brasileira. I. Salzstein, Sônia. II. Título.  
CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**Folha de aprovação**

Roberta Machado Pedrosa

**Influxos da pop no Brasil da década de 1960/ Antonio Dias e Mira Schendel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Data da aprovação:

---

Banca examinadora:

---

---

---





## **Agradecimentos**

Primeiramente agradeço à Sônia Salzstein o rigor e generosidade na orientação, por me ajudar a encontrar um norte para esta pesquisa. Pela referência fundamental no debate acerca da arte brasileira. Também agradeço à Liliane Benetti pelo primeiro acolhimento na pós-graduação, pelas trocas e pela companhia no estágio de docência.

Aos professores Dária Jaremtchuk e Tiago Mesquita pela leitura do meu exame de qualificação, a eles devo inúmeras indicações que certamente aparecerão nas páginas seguintes. Ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC) por me receber em seu acervo. Aos funcionários da ECA e também da Biblioteca Florestan Fernandes.

Aos meus pais, Maria Luiza e Fernando, agradeço sempre pelo apoio incondicional as minhas escolhas. À minha irmã, Paula, pelo incentivo e pela companhia. À minha avó, Wany, pelo cuidado desde cedo.

Ao Michael pelo carinho e paciência, por sempre acreditar em mim. A Bibi Giannotti pela amizade de uma vida, por estar sempre disponível. A Paula Mermelstein que trilhou esse caminho pouco antes de mim, pelas trocas frequentes nesses últimos anos.

Aos amigos frequentadores da biblioteca com os quais compartilhei os intervalos de escrita nos últimos meses. Aos amigos pesquisadores e companheiros de estudo ao longo dos anos. Aos amigos de outros cantos da vida que estiveram sempre ao meu lado nesse processo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## **Resumo**

Esta dissertação investiga o ambiente cultural brasileiro na década de 1960 e as possíveis ressonâncias deste ambiente com o termo *pop art*. Estuda-se como o termo foi cunhado no final da década 1950, sua associação a um grupo de artistas nova-iorquinos e também sua aplicação no ambiente brasileiro. Analisa-se a circulação dos artistas pop estrangeiros na IX Bienal de São Paulo em 1967, entre outras exposições e manifestações culturais do período, buscando traçar um mapa da atmosfera cultural em São Paulo e no Rio de Janeiro. As obras de Antonio Dias da década de 1960, encarnam uma situação de fronteira entre signos da cultura popular e da crescente indústria cultural no Brasil, entre a realidade política violenta da ditadura Militar e o ambiente culturalmente rico das instituições de arte no Rio de Janeiro. A obra de Mira Schendel na década de 1960, se abre para a experimentações e descobertas de materiais em seu entorno, incorporando em suas colagens elementos recortados de jornais e revistas de época.

**Palavras-chave:** arte brasileira; pop art; Mira Schendel; Antonio Dias; arte contemporânea; 1960;

## **Abstract**

This dissertation investigates the Brazilian cultural environment of the 1960s and the potential resonances between that setting and the term “Pop Art.” It studies how the term was coined at the end of the 1950s, its association with a group of artists from New York City, and its relevance in Brazilian culture. It analyzes the movement of foreign pop artists at the IX Biennial of São Paulo in 1967, along other exhibitions of the period, tracing a map of the cultural atmosphere in São Paulo and Rio de Janeiro. The works of Antonio Dias from the 1960s embody the border between the symbols of popular culture and the growing cultural industry in Brazil, between the violent political reality of the military dictatorship and the rich cultural environment of Rio de Janeiro’s arts institutions. Alternatively, Mira Schendel’s work from the same period opened itself to experimental discoveries from surrounding materials, incorporating cut outs from contemporary journals and magazines in collages.

**Keywords:** Brazilian art; pop art; Mira Schendel; Antonio Dias; Contemporary art; 1960;

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	p. 11 - 14
<b>1. Pop, etc</b> .....	p. 15 - 27
1.1 Os diferentes usos da pop	
1.2 Pop, Nova Objetividade, Realismo Atual, Novo Realismo, Realismo Crítico, Popcreto, Tropicália	
<b>2. Circulação e atmosfera Pop</b> .....	p. 28 - 50
2.1 Contexto institucional brasileiro	
2.11 A IX Bienal	
2.12 Circuito Rio-São Paulo	
2.2 Fora das instituições	
<b>3. Antonio Dias (1963-1967)</b> .....	p. 51- 71
3.1 Quartos e colchões de espuma	
3.2 A Morte Americana e o desmembramento corporal	
3.3 Coração para amassar	
<b>4. Mira Schendel (1964-1968)</b> .....	p. 72- 85
4.1 Tem mais samba no som que vem da rua	
4.2 NOW THAT I AM BACK	
4.3 Natureza Mortas: tomates dentro e fora das latas	
4.31 Colagens	
<b>5. Bibliografia</b> .....	p. 86- 93
<b>6. Anexos (Reprodução de obras)</b> .....	p. 94 - 116

*A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que o grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena-explosão).*

**A Hora da estrela** (Clarice Lispector)

## Introdução

Pode-se contar a história do modernismo também como a história do encontro entre a pintura e a imagem impura: a fotografia, o cinema, a imprensa ilustrada e a publicidade. Encontro este, cujo palco é um novo ambiente social, progressivamente mais industrializado e mais urbano. Entre os exemplos desta nova conjuntura estão: a dita vulgaridade de *Olympia* de Édouard Manet, a incorporação de resíduos da cultura comercial nas colagens de Pablo Picasso ou nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, a vibração urbana frenética de *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian, entre inúmeras outras obras e artistas.

Na segunda metade do século XX, porém, há uma mudança no tratamento de tais questões. No ambiente internacional, esse debate alcançou nova centralidade, primeiramente com a geração de artistas ingleses na exposição *This is Tomorrow*, em 1956, e posteriormente com os artistas atuando a partir de Nova Iorque: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman e James Rosenquist. Apesar das diferenças, tais artistas foram rapidamente reunidos sob um mesmo guarda-chuva e nomeados pela imprensa da época de *pop artists*.

Porém uma tendência mais global à figuração se expandia concomitantemente em outras partes do mundo, contrastando com a hegemonia da abstração informal da década de 1940 e 1950, especialmente na Europa.

No Brasil, um país em que até a década de 1970 mais da metade da população vivia em zonas rurais, com uma industrialização tardia, se comparada à europeia, e fadada ao eterno atraso nos moldes capitalistas, também é notável a aproximação da arte de uma nova realidade mais urbana e industrial. Nas primeiras décadas do século XX, as figuras do dândi, da prostituta, do boêmio, do trabalhador de fábrica aparecem, em pinturas de artistas modernistas solares como Tarsila do Amaral (*Operários*, 1933) e Di Cavalcanti (*Bordel*, 1940), mas também, de maneira mais corriqueira em gravuras, desenhos e ilustrações do período.

Outra importante aposta artística, o concretismo, na década de 1950, buscava, via abstração geométrica, democratizar a indústria e propor simultaneamente um lugar social para a arte: uma intersecção entre o trabalho artístico e o design industrial<sup>1</sup>.

A novidade da década de 1960 não está necessariamente nos temas da realidade urbana, na figuração dos habitantes anônimos dos grandes centros ou na aproximação com a realidade industrial, mas em uma mudança formal e de ponto de vista dessa geração para a matéria social. Nota-se uma perda de um olhar romântico e melancólico sobre a realidade urbana e um movimento em direção à radicalização desse modo de vida. Não há, tampouco, interesse na defesa da indústria enquanto progresso nacional, mas nas imagens, textos e sons produzidos por um período de desenvolvimento nos setores do audiovisual, da propaganda e no mercado cultural de maneira geral<sup>2</sup>.

O maior marco político do período foi certamente o Golpe Militar em 1º de abril de 1964, que se manteria no poder por mais de vinte anos. O desenvolvimento dos setores de comunicação não se deu separadamente desta nova realidade política, sendo que desde o mandato de Castello Branco foram investidos recursos estatais na expansão do mercado midiático como ferramentas de controle social e de "integração nacional"<sup>3</sup>.

Frente um governo autoritário e da implementação de ações repressivas, que foram se tornando cada vez mais frequentes ao longo da década, em junção a um novo regime de circulação de imagens, nas quais as artes visuais vinham explorando novas fronteiras, os artistas brasileiros tiveram sua poética pessoal atravessada de maneiras diversas por tal conjuntura.

Este trabalho busca entender o cruzamento de uma corrente estética global, conhecida como pop arte e a realidade local dos artistas brasileiros. De que maneira a imagem deste movimento chegou ao Brasil e que sentido ele teve aos artistas e críticos que aqui viviam e em que medida poderia-se apropriar do termo para a compreensão da produção do período.

---

<sup>1</sup> Um dos marcos da aposta construtiva seria a construção da cidade de Brasília, que logo após sua inauguração é tomada em 1964 pelos militares em defesa dos valores mais conservadores, violentos e retrógrados.

<sup>2</sup> É nesse período também que são criadas as faculdades de comunicação, entre elas a ECA-USP.

<sup>3</sup> Entre os anos 60 e 70 houve um aumento de quase 20% no número de domicílios brasileiros com um aparelho de televisão, de 4,61%, em 1960, para 24,11% em 1970.



Os dois artistas discutidos nesta pesquisa, Antonio Dias e Mira Schendel, trabalham, de maneiras diversas, questões comuns e relevantes para o estudo dos anos 1960. Entre elas a re-apropriação de elementos das vanguardas artísticas, a exploração de diversos meios (pintura, escultura, instalação), a ressignificação do espaço expositivo e a posição do espectador frente a obra, assim como a incorporação de elementos de uma cultura de imagens comercial - revistas, histórias em quadrinhos, filmes e cartazes e, em geral, o universo imagético da publicidade.

Analisar como o uso de tais imagens se assemelha e se distinguem dos artistas estrangeiros associados à pop arte, pode contribuir para esclarecer esse momento da produção brasileira, na qual houve um crescente interesse pela incorporação deste repertório visual. Por outro lado, a análise das obras produzidas aqui também deve contribuir para uma discussão mais política da pop arte, desfazendo uma visão corrente especialmente na década de 1960, de que não haveria ambiguidade nas obras pop, apenas uma defesa do regime da mercadoria.

A escolha de analisar com mais cuidado a produção de Antonio Dias, envolve um papel central que o artista teve em sua geração. Suas obras incorporam de maneira única os elementos da cultura comercial que circulavam no Brasil, sempre mantendo diálogo com outros artistas e com uma cena cultural ampla no Rio de Janeiro. Muitos críticos da época escreveram sobre seu trabalho, inclusive Mário Pedrosa que descreveu sua poética como pop sertaneja<sup>4</sup> e Hélio Oiticica que destaca sua obra como central, um "turning point"<sup>5</sup>.

Já o caso de Mira Schendel é bastante diverso, sua obra raramente é lida em contato com a sociedade de consumo, ou em comparação com as diferentes mídias, mas nem por isso é desinteressada de tais questões. A obra de Mira na década de 1960 se abre para experimentações e descobertas de materiais em seu entorno, sendo um dos exemplos a incorporação de elementos recortados de jornais e revistas em suas pinturas de natureza-morta. Sua obra é muito diversa da produção da cena carioca, ou dos jovens artistas do Grupo Rex em São Paulo, que posteriormente ficaram conhecidos no senso comum como

---

<sup>4</sup> PEDROSA, Mário. "Do Pop americano ao sertanejo Dias". In: **Acadêmicos e Modernos**: Textos escolhidos III/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998, p.367-372.

<sup>5</sup> OITICICA, Hélio. "Esquema Geral da Nova Objetividade" In. **Aspiro ao grande labirinto**; seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão: Rio de Janeiro, Rocco, 1986.p. 87.

"pop brasileira". A análise do seu trabalho contribui para uma compreensão mais ampla e diversa das diversas intersecções entre a indústria cultural e as artes visuais no Brasil.

## 1. *Pop, etc.*

*Pop, etc.* foi o título de uma exposição no *Museum des 20. Jahrhunderts* em Vienna inaugurada em setembro de 1964. Poucos meses antes, a mesma exposição, curada por Wim Beeren, estivera no Gemeentemuseum em Haia e levara o título *Nieuwe Realisten*. A historiadora da arte Catherine Dossin<sup>6</sup> justifica essa mudança de nome como uma estratégia para atrair mais público, devido ao sucesso que o novo estilo estadunidense estava tendo na Europa Oriental. A exposição continua viajando, passando por Berlim com o título *Neue Realiten & Pop Art* e terminando em Bruxelas em 1965, com o título *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*

Em um mundo em reorganização de poderes, zonas de influência e relações comerciais, os nomes e a ordem que eles aparecem não são apenas casualidades. Se o *novo realismo* era associado às produções europeias, mas especialmente ao contexto francês, a *pop arte* era anglosaxã, mas especialmente estadunidense. A entrada das obras que vinham do outro lado do Atlântico no velho continente foi recebida por alguns com entusiasmo, como um refresco para um ambiente fossilizado pela tradição, por outros com grande suspeita, e com ideias bastante nacionalistas para se defender se não economicamente da potência americana, culturalmente.

Analisando o título da exposição de Viena - *Pop, etc.* - podemos imaginar, e comprovar pelas escolhas curatoriais, que o que está contido nesse "etc." são principalmente os artistas do chamado Novo Realismo, mas também alguns dos considerados precursores das novas vanguardas (Marcel Duchamp, Man Ray etc. ). Já na exposição belga, *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.* esse "etc." ganha um outro peso e significado, pois a exposição elimina uma grande quantidade de obras do passado, e inclui mais obras contemporâneas, de artistas jovens.

*Pop art, Nouveau Réalisme* (Novo realismo), *Figuration Narrative* (Figuração narrativa), *Sots-Art* (forma abreviada de palavras que em russo significam “pop soviético” ou “arte socialista”), *Néo-figuración* (Neofiguração), *New Dadaism* (Novo dadaísmo), *Nova Figuração, Tropicalismo* etc. - ao longo das décadas de 1960 e 1970 foram inúmeras as

---

<sup>6</sup> DOSSIN, Catherine. **To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art.** *ARTL@S BULLETIN*, Vol. 3, Issue 1 (Spring 2014).

nomenclaturas a designar uma jovem geração de artistas de países diversos, no centro e na periferia do sistema capitalista, cujo denominador comum era a ambição de ressignificar os limites entre a cultura popular, a arte comercial ou midiática e o universo das artes visuais.

Em contextos geopolíticos muito diversos, em países e regiões com variados graus de industrialização e acesso aos meios de comunicação, mas também em um grupo heterogêneo de artistas de diferentes gêneros, raças e classes sociais pode-se identificar um estilo ou espírito que pode ser reconhecido como "pop".

Por mais que o termo tenha aparecido primeiro em inglês e a pop tenha sido associada à emergência da dominação estadunidense no mundo, existiu na década de 1960 a expansão de uma linguagem comercial da cultura, em nível global. Era notável o crescente espaço que revistas, histórias em quadrinhos, filmes, cartazes e a incontornável cultura visual publicitária ocupavam em cidades no mundo industrializado (ou semi-industrializado) e a importância que essa linguagem “de mercado” ganhava na vida cotidiana dos habitantes de grandes e médios centros urbanos.

Essas imagens apesar de serem altamente padronizadas, eram significativas em face do repertório cultural de cada país e respondiam a diferentes realidades econômicas, linguísticas e visuais. Especialmente a publicidade, que se espalhava como um vírus na segunda metade do século XX, impunha um novo desafio estético para a geração de artistas que viveria a pop, propondo um regime de imagens que não eram mais criadas a partir da realidade, mas a partir de ícones pré-codificados pela mídia.

Pode-se afirmar que "arte pop" foi uma resposta inevitável a esse novo fluxo de imagens, assim como, num esforço de compreensão do fenômeno, podem se traçar algumas características comuns a um "estilo pop" ou a uma "estética pop". Seriam elas: a imitação de técnicas gráficas da arte comercial, com imagens achatadas, simplificadas e recortadas e o uso de cores estridentes, vibrantes e artificiais. Em termos técnicos, a incorporação da serigrafia, quando disponível, e de tintas industriais e outros materiais, deslocados de sua função original. Vale notar, aliás, que o gesto declarado dos artistas, de apresentar um uso “deslocado” de materiais e sentidos é essencial à arte que se fez à luz do pop.

Todavia, elencar semelhanças formais num universo heterogêneo e vasto de obras parece um procedimento limitado para a compreensão desse novo momento artístico e cultural, o que aponta para a dificuldade de se pressupor uma arte pop, em escala global, com a coesão e relativa constância de repertório formal que se esperam de um movimento artístico. Além disso, não se pode desconsiderar a efervescência do ambiente artístico dos anos 1960, que se ampliava de modo a acolher novos públicos e foi tensionado pela mobilização política da época.

É igualmente necessário destacar, ao lado da nova realidade no regime das imagens, o quanto os diversos movimentos políticos e sociais impactaram o ambiente artístico e cultural do período. Os movimentos pelos direitos civis dos afro-americanos e contra a guerra do Vietnã, nos EUA; as guerras de libertação nacional no norte da África, as lutas feministas, os movimentos em prol da libertação sexual e de costumes, as agitações estudantis irradiando-se a partir do Maio de 1968, a mobilização de esquerda no Brasil, antes e depois do Golpe de 1964, e tantos outros exemplos – todos assinalando, enfim, uma nova conjuntura política, após um período de relativa estabilidade que havia predominado no ocidente pós-guerra.

Compreende-se a "pop" aqui de maneira ampla, como uma nova relação entre o experimentalismo, a realidade industrial e tecnológica que se delineia no período e a tradição de vanguarda, da qual resulta uma nova situação cultural em que as diferenças entre a alta e baixa cultura, entre arte e cultura de massa, ganham novo sentido. A "pop" buscaria primeiramente uma reestruturação da relação entre arte e cultura de massa, muitas vezes envolvendo também uma mudança na posição do espectador.

Assim, a "questão pop" da década de 1960 pode ser entendida também para além das artes visuais, como o surgimento de uma geração de artistas, escritores, compositores, realizadores, celebridades do emergente show business da cultura para a qual a cultura de imagens comerciais era um dado da realidade cotidiana, coexistindo inevitavelmente com a formação intelectual e artística. É possível aproximar do "pop" não apenas a cena nova-iorquina, como as reconhecidas serigrafias de Andy Warhol ou as pinturas de histórias em quadrinhos de Roy Lichtenstein, mas também o cinema Jean-Luc Godard<sup>7</sup>, os poemas de Allen Ginsberg, as

---

<sup>7</sup> Como escreveu Ismail Xavier, Godard, navega "da referência a literatura mais erudita e a homenagem ao astro do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de ficção científica, o melodrama folhetinesco de um noir romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo, rock'n'roll e Merleau-Ponty, Marx e Coca-Cola, Picasso e Humphrey Bogart (XAVIER, p. 51, 2012)".

composições de Caetano Veloso à época do tropicalismo, entre muitos outros artistas que buscaram incorporar em suas produções, de maneira muitas vezes irônica e irreverente, a nova realidade cultural do ocidente.

## 1.2 Os diferentes usos da "pop"

O termo em inglês, *Pop Art* aparece pela primeira vez impresso em um artigo intitulado *But Today We Collect Ads*<sup>8</sup> do casal de arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson em 1956. O texto discute o papel das imagens publicitárias na nova organização social. Segundo eles, se antes eram as *fine arts* que determinavam imagetivamente o que é aceitável e desejável para as classes dominantes, e por extensão para o restante da sociedade, na década de 1950, esse papel foi assumido pela publicidade<sup>9</sup>.

Outro nome relevante para os primeiros usos do termo foi o crítico inglês Lawrence Alloway, membro do *Independent Group*. Ele se refere a *mass popular art* em 1958, em um ensaio intitulado *The Arts and The Mass Media*<sup>10</sup>. O artigo começa reconhecendo os desafios da Europa, na qual, juntamente com a revolução industrial, em um intervalo de um século, a população triplicou de tamanho. Nessa nova realidade, a arte de massas (*mass art*) ofusca os padrões estéticos impostos por uma elite, põe em seu lugar, uma arte, no ponto de vista do autor, urbana e democrática. Esse novo regime estético, descrito por Alloway, exigiria novos paradigmas críticos: "Não serve para nada convidar um crítico literário para resenhar um livro de ficção científica, não adianta mandar ao cinema um crítico de teatro, ou pedir a um crítico musical sua opinião sobre Elvis Presley".

Um dos exemplos críticos das novas manifestações culturais, citado por Alloway é Clement Greenberg, em especial seu texto *Avant Garde and Kitsch*<sup>11</sup>, publicado pela primeira vez em

---

<sup>8</sup> *Ark Magazine* No. 18, November 1956.

<sup>9</sup> "Advertising has caused a revolution in the popular art field. Advertising has become respectable in its own right and is beating the fine arts at their old game. We cannot ignore the fact that one of the traditional functions of fine art, the definition of what is fine and desirable for the ruling class, and therefore ultimately that which is desired by all society, has now been taken over by the ad-man."

<sup>10</sup> *Architectural Design & Construction*, fevereiro de 1958.

<sup>11</sup> GREENBERG, Clement. "Vanguarda e Kitsch" In. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 27- 44.

1939. A definição que Greenberg oferece do kitsch, como se sabe é: "a arte e a literatura popular e comercial com seus cromotipos, capas de revista, ilustrações, anúncios, sublitteratura, histórias em quadrinhos, a música do Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood etc. (Greenberg, p. 33, 2014)"; e como se vê, o crítico se coloca como um opositor desse tipo de cultura, acusando aqueles que a consomem de "insensíveis" à "cultura genuína".

Em *The Arts and The Mass Media*, o autor faz uso dos termos *popular art* ou *mass popular art* de maneira ampla englobando todo o regime industrial de imagens em oposição à alta cultura e a uma minoria defensora das vanguardas. Ao final do artigo, porém, ele faz uma proposta para o que seria a alternativa para o âmbito das *fine arts*. Ao invés de atacar a arte produzida em massa, como uma suposta maneira de defender a cultura, a arte (*fine arts*) precisaria, segundo o autor, aceitar seu lugar como uma das muitas formas possíveis de comunicação, dividindo espaço e incluindo a arte das massas. Para Alloway, a cultura não pode ser um espaço de poucos, e a sua ampliação é uma vitória das grandes audiências, em oposição a uma tradição guardada a sete chaves por uma elite intelectual<sup>12</sup>.

Quatro anos depois em 1962, no ensaio intitulado *Pop Since 1949*<sup>13</sup>, Alloway já utiliza o termo *pop* em um sentido mais específico, usando como exemplos nomes de artistas reconhecidos enquanto artistas. Ele não cita peças publicitárias, filmes ou histórias em quadrinhos a não ser quando eles já foram de alguma maneira incorporados nas obras. É notável a popularização do termo, que em um intervalo de poucos anos virou uma espécie de jargão entre críticos e negociantes de arte, o que o próprio Alloway descreve como um slogan usado de maneira inconsequente.

---

<sup>12</sup> "The definition of culture is changing as a result of the pressure of the great audience, which is no longer new but experienced in the consumption of its arts. Therefore, it is no longer sufficient to define culture solely as something that a minority guards for the few and the future (though such art is uniquely valuable and as precious as ever). Our definition of culture is being stretched beyond the fine art limits imposed on it by Renaissance theory, and refers now, increasingly, to the whole complex of human activities. Within this definition, rejection of the mass produced arts is not, as critics think, a defence of culture but an attack on it. The new role for the academic is keeper of the flame; the new role for the fine arts is to be one of the possible forms of communication in an expanding framework that also includes the mass arts. (Alloway, 1958).

<sup>13</sup> **Artforum**, Nova York, Outubro/2004. (Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200408/pop-since-1949-7607> , acesso 23 de julho de 2023).

Essa história da pop, cujo início Lawrence Alloway data no ano de 1949, segundo o autor teria sido desencadeada por Francis Bacon, quando se utiliza de um still de *Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1926) em uma de suas pinturas. Para o crítico, a diferença do uso que Bacon faz dessas imagens em relação a seus predecessores surrealistas e dadaístas consistiria no reconhecimento de que a origem fotográfica da imagem é central para a sua intenção. Para o autor britânico, esse reconhecimento da imagem fotográfica não tem necessariamente a ver com figuração ou não-figuração, sendo que em seu artigo ele define como abstrata uma das fases da pop, que teria iniciado em 1957, evocando por exemplo comparações entre grandes pinturas abstratas (como a de Jackson Pollock) o desenvolvimento do *Cinemascope* e os anúncios veiculados em outdoors.

O texto de Alloway talvez seja uma das primeiras tentativas de sistematização e compreensão da arte pop, revelando como tradições modernas da pintura acabaram desembocando na arte pop. Chama a atenção, porém, que a sua versão seja centrada nos artistas ingleses, citando apenas tangencialmente alguns estadunidenses e europeus.

Nos anos subsequentes da década de 1960, devido, em grande parte, ao crescente sucesso comercial da pop, mas também à sua capacidade de mobilizar espectadores, a narrativa em torno do fenômeno foi ganhando novas tentativas de compreensão e sistematização. Livros como *Pop Art* (1966) de Mario Amaya e *Pop Art* (1966) de Lucy Lippard tentaram construir uma história coesa da pop e desatar alguns nós. Essas histórias, porém, mesmo que escritas em meados da década de 1960, eram cegas a um cenário pop fora do mundo euro-norte-americano ou do circuito institucional consagrado. Estão muito distantes de reconhecer os inúmeros artistas produzindo de maneira independente na América Latina, na Ásia e no Leste Europeu.

Se os teóricos ingleses e estadunidenses tomaram a pop como uma corrente norte-americana e inglesa exportada para o resto do mundo, pode-se, e se deve-argumentar; que a 'pop' não dizia respeito apenas à cultura popular norte-americana; ela surgia, simultaneamente, em diversos países e não em uma linhagem única. É compreensível que seja nos pólos mais industrializados do mundo, e economicamente mais potentes no pós Segunda Guerra Mundial, que a pop ganhe mais atenção; por outro lado, ela também é uma realidade em centros urbanos parcialmente industrializados, ou em vias de se industrializar.



A pop na chamada periferia do capitalismo é marcada pela ambivalência, se não de total hostilidade, à noção de domínio econômico e artístico americano. À parte das influências externas e importadas, uma série de ícones visuais eram cultivados internamente como sinalização de ruas, quadrinhos, pôsteres, embalagens de alimentos e cosméticos forneciam inspiração e plataformas alternativas para a atividade pop fora dos grandes centros do hemisfério norte. Contudo, mesmo a importação de filmes e celebridades norte-americanas eram restritas e não tão hegemônicas quanto se poderia pensar. Tomando como exemplo, o Brasil, como atesta Caetano Veloso<sup>14</sup>, as estrelas de cinema hollywoodianas como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Rita Hayworth na década de 1950 e 1960 não eram mais famosas do que a francesa Brigitte Bardot, ou as italianas Claudia Cardinale e Sophia Loren. Além de uma exportação mais diversificada de imagens e produtos de diversos países, existiam também uma série de celebridades internas ao país, como é o caso do apresentador de televisão Chacrinha, das cantoras Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Maysa e posteriormente Roberto Carlos, dos atores e atrizes das Chanchadas como Oscarito e Grande Otelo.

Muitos dos artistas e críticos brasileiros, e isso se estende para outros países, tinham pouco interesse nas pinturas pop, que muitas vezes viajavam para fora dos Estados Unidos e Europa apenas em reproduções pequenas em revistas e jornais. A pop nos países periféricos, era muito mais movimentada pelos eventos atuais e como um mecanismo de expressão política, a qual muitas vezes o próprio Estados Unidos era o alvo.

### **1.3 Pop, Nova Objetividade, Realismo Atual, Novo Realismo, Realismo Crítico, Popcreto, Tropicália**

O debate crítico acerca da pop no Brasil, é datado por volta de 1964 e 1965, despertado principalmente pelas exposições *Opinião 65* e *Proposta 65* que consolidaram a força da nova figuração no Brasil. Posteriormente a discussão ganha nova efervescência em 1967, com a vinda de inúmeras obras pop no pavilhão estadunidense na Bienal de São Paulo. Em uma entrevista de 2015<sup>15</sup>, Antonio Dias recorda que o termo só começou a ser mais difundido no Brasil depois da premiação de Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza, de 1964, quando reproduções dessas obras estadunidenses também começaram a circular por aqui.

---

<sup>14</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

<sup>15</sup> "A Conversation About Pop: Tate Asks the Artists" In. TATE MODERN. **The World Goes Pop**. Londres, Tate Publishing, 2015. Londres, Tate Publishing, 2015. p. 128.

O crítico Mário Schenberg, conseguiu enxergar, em 1965, nas propostas pop uma questão mais ampla do que a realidade estadunidense, entendendo o pop como tão francês ou brasileiro quanto anglo-saxão. Em seu texto sobre a exposição Proposta 65, ele aponta para o fato da tradição de vanguarda guardar uma estreita relação com a publicidade. Segundo ele, "a interação entre a publicidade e as pesquisas artísticas de vanguarda data desde os tempos de Toulouse-Lautrec (Schenberg, 1988, p.149)".

Estudos que propuseram novas leituras da pop, e dos anos 1960 estadunidenses como um todo, na tentativa de construir um novo sentido para a herança modernista europeia, se tornaram frequentes a partir da década de 1980 e 1990. Livros como o do historiador Thomas Crow, *Modern Art in Common Culture*, que defende que os momentos mais fortes do modernismo ocorreram quando a alta cultura e a baixa cultura tencionam uma a outra<sup>16</sup>, ou de Hal Foster, *O Retorno do Real*, que busca ressignificar a relação entre as vanguardas modernistas e a chamada neovanguarda, são exemplos desse esforço de complexificar a questão modernista para além da dicotomia entre o moderno e pós-moderno.

No caso de Schenberg, sua intuição sobre a conexão entre a pop e as vanguardas francesas do XIX, no calor da hora da 1960, vem de um olhar atento e não generalizante sobre a arte. Em seus ensaios Schenberg olha para todo tipo produção brasileira: abstração gestual, os artistas sem estudo formal (primitivistas ou naïf, na nomenclatura da época), o hiper realismo, o realismo fantástico e tais categorias são do interesse do crítico apenas na medida em que se manifestam nas poéticas individuais de Yukuta Toyota, Waldomiro de Deus, Maria Auxiliadora, Mário Gruber entre muitos outros.

A sua simpatia pela pop, ou ao "realismo atual" (como ele também se refere a essa nova corrente estética), que para ele "constitui uma efetiva síntese dialética das principais correntes da arte do século XX (Schenberg, 1988, p.179)" é também fruto de uma valorização da

---

<sup>16</sup> "The most powerful moments of modernist negation have occurred when the two aesthetic orders, the high cultural and subcultural, have been forced into scandalous identity, each being continuously dislocated by the other (CROW, p.25, 1996)".

figuração<sup>17</sup>, diferente de outros críticos do período que defendiam a arte construtiva ou abstrata como a vertente mais interessante para a arte brasileira.

Em 1967, a nomenclatura pop volta ao centro do debate na crítica brasileira. Na maior parte dos casos, o uso do termo seria referente exclusivamente a arte anglosaxã, que começou a chegar ao país em reproduções de jornais e revistas em meados dos anos 1960, e se encontrava em 1967, em uma seleção bastante ampla, em São Paulo na IX Bienal. O contexto especialmente anti-americano que o país se encontrava, devido ao Golpe de 1964 arquitetado também pelos Estados Unidos, tingiu fortemente as impressões dos críticos e artistas. O arquiteto e crítico Sérgio Ferro vai definir a arte pop em 1967, de maneira simples, como o reflexo da “admiração pela orgia da mercadoria<sup>18</sup>” e no mesmo ano Mário Pedrosa vai escrever que os artistas pop não só são perfeitos “agentes da sociedade de consumo”, mas que também “não são artistas, porque são técnicos da produção em massa<sup>19</sup>”.

Para descrever os trabalhos brasileiros do período, porém, o termo pop, parece também por vezes ser útil à realidade nacional. Em 1965, Augusto de Campos, cunhou o termo popcreto para descrever a produção de Waldemar Cordeiro: “Pareceu-me que aquelas ‘pinturas’ estruturalmente concretas, haviam deglutido, crítica e antropologicamente, à brasileira, a experiência da pop art americana<sup>20</sup>”. É importante ressaltar que essa visão de que a experiência pop aqui foi uma importação, mesmo que antropofágica, da vertente estadunidense deve ser questionada. Muita, ou toda, a nova figuração produzida no período não foi particularmente inspirada pela pop americana, que via de regra, pouco circulava por aqui.

---

<sup>17</sup> “A imagem do homem é sempre um problema central da arte de cada época. em nossos dias as épocas se sucedem com uma rapidez vertiginosa, acarretando mudanças profundas da imagem do mundo e do homem. Desde 1945 já tivemos duas épocas bem diferenciadas: a do imediato após a guerra com o desencadeamento da chamada guerra fria, e a do surto do neocapitalismo e da sociedade de consumo. Na década dos 60, as imagens do homem surgiram principalmente do pop americano, sobretudo com Lichtenstein e Wesselmann. Com Warhol renasce uma visão mais trágica, que corresponde a transição do otimismo balofo da sociedade de consumo para os dias que correm (Schenberg, 1988, p. 61)”.

<sup>18</sup> FERRO, Sérgio. “IX Bienal Mondrian, Op e nós”, 08/10/1967, 4o Caderno, p. 3.

<sup>19</sup> PEDROSA, Mário. “Quinquilharia e Pop Art”. In *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

<sup>20</sup> “José Loureiro, poetas de vanguarda tomam posição” In. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 13 março 1965.

Mas mesmo Mário Pedrosa, em 1967, faz uso do termo de maneira mais otimista ao pensar na vertente "sertaneja" da pop no trabalho de Antonio Dias, no qual ele consegue identificar uma incorporação dos temas da vida urbana industrial e da condição subdesenvolvida da indústria nacional.

Não é de se surpreender, que por parte dos artistas, a resistência à palavra *pop* também é bastante comum. É natural que os artistas queiram enfatizar poéticas próprias e não a inclusão sobre um grande guarda-chuva generalizador de manifestações artísticas. O curioso, é que, apesar da resistência a se filiar a ideia da pop art norte-americana, é notável a menor resistência à que poderíamos chamar de "pop francesa", conhecida como Nova Figuração, ou mesmo a proposta de outras nomenclaturas, que também poderiam servir para dar força coletiva a produções individuais.

Em uma entrevista realizada pela Tate entre 2014 e 2015<sup>21</sup>, em ocasião a uma exposição *The World Goes Pop* que juntou o trabalho de diversos artistas ao redor do mundo em torno de uma nova compreensão do fenômeno da pop, foi perguntado a diversos artistas se eles compreendiam a sua produção da década de 1960 e 1970 enquanto pop arte. As respostas foram as mais diversas. Artistas como a peruana Teresa Burga, a argentina Marta Mujin e a brasileira Teresinha Soares entendem o termo de maneira mais ampla e enquadram a sua produção nesse grupo expandido de artistas que poderiam ser chamados de pop no século XX.

Já Anna Maria Maiolino e Antonio Dias, não apenas rejeitam a *pop* como propõe que um nome mais apropriado seria Nova Figuração, sendo que Dias ainda busca enfatizar sua proximidade maior com o ambiente francês. São evidentes as razões históricas e sociais que fazem a cultura brasileira menos hostil à França que aos Estados Unidos. Relativo à França estão os grandes intelectuais do período, a própria fundação da Universidade de São Paulo, o país da revolução e da consciência política, da Nouvelle Vague, da história da pintura com H maiúsculo, enquanto atrelados à imagem dos Estados Unidos estão Hollywood, Coca-Cola, o capitalismo selvagem e a influência brutal na política da América Latina e da cultura anti-comunista.

---

<sup>21</sup> "A Conversation About Pop: Tate Asks the Artists" In. TATE MODERN, op. cit.

Figuras como do crítico francês Pierre Restany eram majoritariamente aceitas aqui no Brasil, mesmo que seus interesses fosse o de perpetuar a centralidade francesa acerca das correntes artísticas globais. Também a célebre exposição Opinião 65, incluiu além de artistas brasileiros, uma grande representações de artistas franceses, que foram na ocasião, mas também ao longo da história, eclipsados pelos artistas brasileiros, que apresentaram trabalhos de interesse muito maior.

Mas mesmo o termo afrancesado também não era unanimidade, em 1966, Rubens Gerchman escreve<sup>22</sup>: "o que nós fazemos, e quando eu digo nós, me refiro a Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e alguns outros artistas de vanguarda, não é absolutamente pop arte ou nova figuração, é, isso sim, um realismo crítico". E termos como a Nova Objetividade cunhado por Hélio Oiticica, que desembocou na exposição e seminários no MAM do Rio em 1967, também são de interesse e relevância.

Em uma entrevista de 1996, o compositor Caetano Veloso, afirma que ficou<sup>23</sup> "impressionado pelos artistas Pop na Bienal de São Paulo de 1967", pois "confirmou uma tendência que estávamos explorando no tropicalismo: ou seja, pegar um objeto — um objeto comum, até mesmo culturalmente repulsivo — e removê-lo do seu contexto, deslocá-lo (Veloso, 1996, p.132)".

De todas as nomenclaturas Tropicalismo parece ter sido a mais popular, se não no período, certamente para a posteridade. Essa popularidade também se deve pela Tropicália ser associada principalmente com a música, uma arte que estava ganhando cada vez mais alcance com a popularização dos discos de vinil e a transmissão ao vivo de festivais pela televisão, que por sua vez também adentrava mais e mais as residências no Brasil.

Sendo o nome oriundo de um penetrável de Hélio Oiticica, porém, existiu no tropicalismo uma troca grande entre diferentes áreas. Em uma carta de Oiticica para Lygia Clark, ela

---

<sup>22</sup> GERCHMAN, Rubens In. *A Cigarra*, São Paulo, 1966. (também em: LAMONI, Giulia. "Unfolding the 'Present': Some Notes on Brazilian 'Pop' " In. *Tate Modern*, op.cit. p. 248).

<sup>23</sup> DUNN, Christopher. VELOSO, Caetano. "The Tropicalist Rebellion" In. *Transition*, 70 (1996). p.116–138.

responde o chamando de Hélio Caetano Gério, marcando não só uma mudança em Oiticica, mas uma amálgama entre o artista plástico, Caetano Veloso e Rogério Duarte.

Essa abertura para novos públicos, e para uma nova relação mais física com o mesmo, e para uma troca mais intensa entre diretores de cinema e teatro, músicos e compositores, artistas plásticos, designers, atores, cenógrafos, poetas, escritores e críticos constituiu um momento único na cultura brasileira, apesar de restrito no tempo e história. Em seu ensaio *Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no Brasil*<sup>24</sup> Carlos Basualdo elege como um marco do início Tropicalismo abril de 1967 – com a inauguração da mostra Nova Objetividade no MAM-RJ. Poderia também ser lembrado neste ano a primeira exibição de *Terra em Transe* de Glauber Rocha no Rio de Janeiro, a montagem do *Rei da Vela* pelo Teatro Oficina e publicação do romance *Panamérica* de José Agrippino de Paula.

Já como marco do final do Tropicalismo, Basualdo sugere a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil em dezembro de 1968. Sendo ela um reflexo direto do AI-5 decretado no mesmo mês, intensificando as práticas de censura<sup>25</sup>, assim como a prisão, tortura e assassinato de artistas, jornalistas e militantes de esquerda, levando diversos deles ao exílio.

Não é possível dizer que toda pop é tropicalista, nem que toda pop brasileira o seja, mas é possível entender o tropicalismo como uma tendência de contracultura pop dentro do Brasil e também ao redor do mundo. Poderia-se sugerir uma datação para a pop no Brasil, que começa por volta de 1963, com as primeiras explorações de Antonio Dias no desenho mais gráfico e em uma estrutura mais próxima a das histórias em quadrinhos. É também em 1963, a exposição dos artistas argentinos Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé e Jorge de la Vega na Galeria Bonino no Rio de Janeiro, outro possível marco de influência para os artistas dessa geração.

---

<sup>24</sup> BASUALDO, Carlos. "Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no Brasil" In. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>25</sup> Entre os episódios de censura nas artes visuais cabe sublinhar o IV Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, que tornou-se uma espécie de marco como a primeira exposição abertamente censurada, um ano antes do AI-5. Nele a pintura *Guevara vivo ou morto*, de Cláudio Tozzi foi atacada e parcialmente destruída por um grupo de extrema direita. No ano seguinte, em 1968, na II Bienal Nacional da Bahia, uma obra de Antonio Manuel foi queimada pelo exército. E em maio de 1969, a Pré-Bienal de Paris foi fechada, no MAM-Rio, sentimento que colaborou para o boicote à X Bienal de São Paulo alguns meses depois, na qual 80% dos artistas e delegações convidados se recusaram a participar em protesto contra as políticas repressivas do governo brasileiro.

A adequação a uma vida cada vez mais urbana e a um país que foi se industrializando, desde a década de 1930, e de maneira mais agressiva na década de 1950, com o governo Kubitschek, deixou marcas na produção de artistas visuais brasileiro ainda anteriormente a década de 1960. Porém, o que vêm sendo exposto de maneira mais visceral desde 1963 e especialmente nos anos seguintes, são transformações não só na forma da obra de arte, mas no próprio meio em que ela circulava.

Após o AI-5 em 1968, se observa uma desestruturação imposta pelo governo ditatorial de um ambiente de trocas culturais muito fecundo e potente. Quando em 1969, Hélio Oiticica escreve *Subterrânea*, já exilado em Londres, é nítido no conteúdo do texto a sua decepção com o futuro do tropicalismo frente a repressão estatal e a realidade cultural brasileira.

Porém é possível, traçar heranças desse momento *pop* também após 1969, no qual muitos artistas brasileiros desenvolveram produções fecundas até pelo menos a década 1980. O que cabe ser interpretado nesses casos é uma mudança do cenário político e cultural do Brasil. Há um importante desenvolvimento do mercado de arte juntamente com a abertura da ditadura, já menos repressiva do que nas décadas anteriores.

\*\*\*

Não se busca aqui se utilizar da nomenclatura *pop* para homogeneizar a produção de uma época, ou enquadrar a arte brasileira no que estava em voga nos Estados Unidos ou Europa, mas pelo contrário, entender a partir das particularidades locais e das poéticas pessoais dos artistas que aqui viveram e produziram, como a ideia que se faz de *pop* arte construída no hemisfério norte foi limitante e excludente.

Busca-se expandir o conceito de *pop* para uma realidade mais complexa e permeada de tensões próprias da periferia do capitalismo, por sua vez, também contribuindo para a compreensão do fenômeno nos países centrais. Se mesmo nos países europeus a industrialização caminhou ao lado da exploração do trabalhador, aqui o cenário era escrachadamente ainda mais desigual, violento e precário. Impulsionada por um regime autoritário e repressivo, a nova realidade cada vez mais urbana só acentuou ainda a separação entre a classe social mais rica, de burgueses e proprietários de terras, e o trabalhador do campo ou fabril, submetido a mais violência e condições de vida cada vez mais desumanas.

## 2.1 Circulação e atmosfera Pop

Robert Rauschenberg e Jasper Johns começaram a circular pela Europa mais ou menos na mesma época que pintores do Expressionismo Abstrato chegaram no Velho Continente. Jasper Johns estava representando os Estados Unidos na Bienal de Veneza em 1958 e a boa repercussão levou a sua primeira exposição individual em Paris, em Janeiro de 1959. Em 1959, Rauschenberg também já estava incluído em inúmeras exposições coletivas, entre elas a Documenta II e a Primeira Bienal de Paris e em 1961 teve sua primeira individual na França e na década de 1960 sua participação na cena europeia só aumenta, sendo Ileana Sonnabend, a ex-mulher de Leo Castelli, abre uma galeria em Paris ao lado de seu marido Michael Sonnabend, uma figura importante em tal processo.

Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Rosenquist e Tom Wesselmann ainda em 1962 também começam a ser conhecidos na Europa, quase concomitantemente com as exposições nova-iorquinas, pela publicação de um ensaio com reproduções das obras na revista Suíça *Art International*. No mesmo ano, a revista italiana *Metro*, a britânica *Burlington Magazine* e a alemã *Das Kunstwerk* publicaram textos sobre os novos artistas estadunidenses.

Em Maio de 1963, a Galeria Sonnabend organizou a exposição coletiva *Pop art Américain* com Oldenburg, Warhol, Rosenquist, Wesselmann, Lee Bontecou e John Chamberlain. Seguido de duas exposições individuais de Lichtenstein e George Segal, além de outra exposição coletiva de "desenhos pop". Em 1964, a galeria continuou promovendo os artistas *pop* com individuais de Warhol, Rosenquist e Oldenburg. As obras rapidamente viajaram para outras localidades resultando na exposição que juntava os trabalhos pop a outras vanguardas europeias que viajaram à Europa com diferentes nomes.

De maneira geral o público se entusiasmou com os trabalhos *pop* na Europa, mas em seu ensaio *A Política cultural da pop*, Andrea Huyssen<sup>26</sup> aponta para algumas questões próprias da recepção dos trabalhos na República Federativa da Alemanha, que valem ser ressaltadas. Huyssen nota não só uma discordância entre os críticos, que nutrem sobre a pop as mais variadas opiniões, mas entre os críticos e o público. A despeito da reprovação e resistência de

---

<sup>26</sup> HUYSEN, Andréas. "The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany". In. Durham: Duke University Press. *New German Critique*, Winter, 1975, No. 4 (Winter, 1975), pp. 77-97.



muitos, as exposições de Andy Warhol e Roy Lichtenstein não só tiveram uma presença de público maior do que outras do mesmo período, como também atraíram um público mais jovem. Ele descreve que a repercussão da arte pop na Alemanha Oriental se dava em um cenário mais amplo que incluía os gêneros musicais do beat e do rock e práticas do movimento hippie, como a experimentação com drogas. Assim, o pop se tornou uma espécie de sinônimo para um estilo de vida jovem, rebelde, que visava a liberação das normas e costumes estabelecidos pela sociedade<sup>27</sup>.

## **2.21 As Bienais**

Apesar de algumas imagens circularem desde meados da década de 1960, em revistas nacionais e importadas, no contexto brasileiro, a primeira exposição das obras pop estadunidenses ocorreu na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. A conhecida "Bienal da Pop" causou uma repercussão e acendeu um debate importante sobre o posicionamento político da pop e as influências estadunidenses, e capitalistas, no Brasil.

### **As representações estadunidenses nas Bienais**

Desde 1951 até 1961 o Museu de Arte Moderna de Nova York foi responsável pela representação americana na Bienal de São Paulo e na de Veneza, por vezes também convidando outras instituições para organizar mostras. Na sala estadunidense na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, apesar de existirem exceções (como o caso Georgia O'Keefe) é nítido que a grande maioria dos artistas representados, mesmo que não tivessem nascido em Nova York, viveram na cidade. Porém, é notável que a procedência dos artistas variasse muito, incluindo muitos artistas imigrantes, mas que se formaram pintores nos Estados Unidos (Mark Rothko, Ben Shahn, Reginald Marsh), mas também artistas que imigraram

---

<sup>27</sup> "Pop seemed to liberate art from the monumental boredom of Informel and Abstract Expressionism; it seemed to break through the confines of the ivory tower in which art had been going around in circles in the 1950s. It seemed to ridicule the deadly serious art criticism which never acknowledged fantasy, play and spontaneity. Pop's almost indiscriminate use of bright colors was overwhelming. I was won over by its obvious enjoyment of play, its focus on our daily environment, and at the same time by what I took to be its implied critique of this same environment. Art audiences were expanding considerably. In the 1950s, most art exhibits had been exclusive events for a small circle of experts and buyers. In the 1960s, hundreds, even thousands of people came to the opening of a single exhibition. No longer did exhibitions take place only in small galleries; modern art invaded the big art institutes and the museums. Of course, it was still a bourgeois audience, including many young people, many students. But one was tempted to believe that the expansion of interest in art would be unlimited. As for the derogatory and condemning judgments by the conservative critics, they only seemed to prove that the new art was indeed radical and progressive (Huysen, 1975, p.78)".

para os a América tardiamente, já com uma produção consolidada na Europa (Max Ernst, George Groz, Yves Tanguy). A inclusão do segundo grupo de artistas é uma exceção que parece se justificar por um forte gosto pelo surrealismo na cultura novayorkina do período, sendo esta uma influência importante para outros artistas da exposição deste ano, mas não é uma tendência que se mantenha ao longo das representações do país na Bienal paulista pela próxima década.

Além da influência surrealista, a diversidade fala alto na seleção de 1951, muitos artistas que trabalhavam num registro figurativo (sendo os exemplos mais ilustres Edward Hopper e Jacob Lawrence) coexistem, mesmo que proporcionalmente as obras figurativa e de matriz surrealista tenham mais peso, com também importantes trabalhos abstratos de Willem De Kooning, Mark Rothko e a pintura *Lúcifer* (1947) de Jackson Pollock, um de seus primeiros experimentos com o *dripping*.

A exposição dessas obras abstratas é relevante para o cenário brasileiro, uma vez que em 1948, na exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, curada por Léon Degand no MAM-SP, um marco para o debate sobre abstração no Brasil, os artistas estadunidenses não estiveram presentes por conta de um desentendimento financeiro entre Ciccillo Matarazzo e o galerista estrangeiro Leo Castelli<sup>28</sup>.

Se a abstração informal americana e um dos seus braços, o Expressionismo Abstrato (ou Escola de Nova York), já está presente na primeira Bienal, ela vai ganhando força e espaço cada vez maior nas seleções dos biênios seguintes. Em 1953, uma sala especial é voltada para o artista Alexander Calder, já conhecido no Brasil em uma exposição individual no MAM-Rio em 1948. Ao lado de Calder, quatro outros pintores (Hyman Bloom, William Baziotes, Willem De Kooning, Bradley Walker Tomlin) foram expostos com obras, se não totalmente abstratas, com um figurativismo ambíguo e um gestual bastante acentuado.

A III Bienal, em 1955, foi voltada para artistas do Sul da Califórnia, com trabalhos que no conjunto enfatizam a abstração. E em 1957, quase precisamente um ano após a morte de Jackson Pollock, a Bienal recebe uma grande retrospectiva do artista (curada por Alfred Barr

---

<sup>28</sup> A seleção de obras estadunidenses envolveriam também um aconselhamento de Marcel Duchamp, a troca de cartas e mais detalhes sobre a exposição estão no livro organizado por Glória Ferreira (**Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo: IAC, 2013.)

Jr., com texto de apresentação de Frank O'Hara). Mas apesar do esforço curatorial estrangeiro, o trabalho de Pollock, ou de outros artistas renomados da Escola de Nova York não causaram muita repercussão no período. Segundo Glória Ferreira: "no Brasil, tanto a produção artística americana quanto as diferentes formulações que a acompanham passam meio ao largo, e a recepção não se dá, então, sem certo distanciamento havendo, por exemplo, associação entre o dripping de Pollock e o abstracionismo informal (Ferreira, 2013, p. 80)".

Da mesma maneira, o dripping de Pollock não impressiona, em um contexto onde a abstração informal reina, a primeira vez que o trabalho de Robert Rauschenberg é exposto no Brasil, ele também parece passar despercebido. Na Bienal de 1959, com duas salas especiais dedicadas a Philip Guston, ainda em sua fase abstrata, e David Smith, três *combine paintings* de Rauschenberg produzidas entre 1957 e 1959 (*Pintura com Letra S Vermelha* [figura 1], *Risco e Troféu* [figura 2]) fazem parte da sala coletiva. O nome de Rauschenberg é elencado no jornal Correio da Manhã, quando listadas as obras dos artistas principais da sala americana, mas sem nenhuma atenção especial. Em cobertura jornalística pouco aprofundada, publicada no jornal Estado de São Paulo em 16 de agosto 1959, em um resumido parágrafo dedicado aos artistas estadunidenses, o escritor, que não assina a reportagem, também cita o nome de Rauschenberg adicionando a alcunha: "figurão em nome das novas gerações"<sup>29</sup>, mas suas obras não constam na seleção de obras fotografadas que compõem a página, todas pinturas e esculturas abstratas.

Na página dupla conectada à direita da cobertura da Bienal, uma propaganda de uma indústria de tapetes, anuncia o seu "Tapete Bienal", "Próprio para dormitório e quarto de vestir. Lã de primeira. Lindos desenhos modernos". É de se notar nesse sentido, que também esse é o primeiro ano que os catálogos da Bienal ganham as primeiras páginas dedicadas à publicidade de patrocinadores.

Na edição seguinte, em 1961, além de uma sala dedicada a Robert Motherwell, outras duas salas individuais, do escultor Ruben Nakian, e do gravurista Leonard Baskin, compõe uma espécie de equilíbrio entre técnicas e estilos (pintura, escultura e gravura, abstração e figuração). Na sala coletiva, intitulada "Onze artistas americanos", o texto de apresentação

---

<sup>29</sup> Estado de São Paulo, 16 de agosto de 1959. p.64.

escrito por William C. Seitz evidencia o esforço de trazer para a mostra uma pluralidade na produção, seja figurativa, abstração geométrica ou abstração informal, mas que incluísse artistas representantes de "tendências mais avançadas"<sup>30</sup>. Nesse seleto grupo, no entanto, nenhum artista exposto poderia ser considerado próximo as tendências artistas pop arte<sup>31</sup>, mesmo que em 1961, tais artistas estivessem ganhando cada vez mais atenção, especialmente na cidade de Nova York (ou mesmo no Brasil, quando dois anos antes um jornalista cultural, reconheceu Rauschenberg, mesmo que em tom jocoso, como um artista de interesse e expoente para as gerações vindouras).

A partir de 1962, o MoMA renunciou a organização de mostras nas Bienal paulista e veneziana e o governo estadunidense assumiu tais representações. Em 1965 o encargo foi transferido para International Art Program of National Collection of Fine Arts (NCFA) do Smithsonian Institution National Collection, instituição que foi responsável pela curadoria de obras pop na Bienal de 1967.

Como afirma Dária Jaremtchuk no artigo *A Bienal de São Paulo no contexto da Guerra Fria*<sup>32</sup>, a partir de 1962 as participações nas bienais de Veneza e São Paulo passaram a ter uma importância maior e mais consciente por parte dos organizadores de propagar uma certa imagem dos Estados Unidos. segundo a autora:

À preocupação demonstrada com a qualidade dos trabalhos e com a escolha dos profissionais, somava-se o cuidado com a presença de aspectos “inovadores” na produção dos artistas selecionados. Afinal, como em outros campos, os Estados Unidos eram o protagonista da cena artística contemporânea e contrapunham-se ao “atraso cultural” do Realismo Socialista promovido pelos “comunistas” (Jaremtchuk, 2012, p.1594).

Após a Revolução Cubana em 1959, a América Latina passou a ser um território privilegiado no campo de influências da Guerra Fria, ao lado de iniciativas político-econômicas, as artes

---

<sup>30</sup> BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo VI Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1961. (Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>, acesso: 23 de julho 2023).

<sup>31</sup> Com exceção talvez, das esculturas em tela de Lee Bontecou, que evocam uma espécie de buraco negro mecânico, com texturas e cores que lembram restos da lataria.

<sup>32</sup> Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s6\\_dariajaremtchuk.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf) (acesso: 22 de agosto de 2022).

também compunham um papel nessa disputa de poderes. Se de 1951 até 1961 a sala americana nas bienais de São Paulo, pelo menos não conscientes, ou amplamente difundidas no debate crítico do período.

### **A IX Bienal (1967)**

Em uma entrevista de 2015<sup>33</sup>, Antonio Dias afirma que o termo "pop arte" e as reproduções fotográficas das obras de artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Andy Warhol só se tornaram frequentes no seu círculo artístico em 1964, após a premiação de Rauschenberg na Bienal de Veneza daquele ano.

Quando o trabalho de Rauschenberg foi exposto novamente na Bienal de 1967, não é possível dizer que ele passou quase despercebido como na Bienal de 1959. As diferenças entre as duas exposições são marcantes. Além da representação estadunidense não ser mais majoritariamente abstrata, era diverso também o contexto político e cultural do Brasil. As obras de Rauschenberg expostas não eram mais *combine paintings*, como na V Bienal, mas sim trabalhos já da década de 1960, com alternância entre pintura e serigrafia sobre tela. Apesar desta edição contar apenas com dois trabalhos, um deles, *Batelão (Barge, 1962)* era em escala mural (dois metros de altura por nove de largura).

O "Ambiente U.S.A 1957- 1967" ocupava uma parte central, simbolicamente, mas também arquitetonicamente no segundo andar do pavilhão de Oscar Niemeyer. Ao lado da sala pop também se encontrava uma retrospectiva de Edward Hopper,

A curadoria dos representantes ficou a cargo do comissário do Smithsonian Institute e então curador do MoMa, William C. Seitz. É notável por parte de Seitz, um cuidado com aquilo que estava sendo trazido para o Brasil, no sentido de construir uma imagem da pop mais ambígua e complexa desses artistas, para além de um verniz consumista. Após um golpe de estado de direita sabidamente apoiado pelos Estados Unidos, a imagem americana no país, especialmente dentro das classes de intelectuais e artísticas não era nada favorável.

---

<sup>33</sup> A Conversation About Pop: Tate Asks the Artists" In. TATE MODERN. **op. cit.** p. 128.

Poucos meses antes da Bienal, em julho de 1967, a "Marcha Contra a Guitarra Elétrica" no centro de São Paulo, marcou o debate artístico acerca da preservação de uma ideia de música brasileira que não deveria ser tocada por influências estrangeiras, muito menos se misturar com gêneros musicais de origem anglosaxã como o *beat* e o *rock*.

Segundo Roberto Schwarz, no ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, mesmo após o regime ditatorial, inaugurado pelo golpe de 1964, havia no Brasil, até 1969, uma "relativa hegemonia cultural de esquerda", e uma esquerda especialmente "forte em anti-imperialismo"<sup>34</sup>. Não deixando de assinalar que o excesso de anti-imperialismo por vezes era problemático para a esquerda<sup>35</sup>, o próprio Schwarz, não deixa de condenar o tropicalismo, uma notável resposta "pop brasileira", e sua apropriação da matéria estrangeira, taxando-o de anacrônico e fruto de uma cultura de esquerda que teria se desligado das camadas populares e da luta política revolucionária.

Dentro da proposta curatorial de "Ambiente USA", Seitz parece estratégico ao escolher por exemplo, três obras da série *Death and Disaster* de Andy Warhol, que dentre as produções do artista é, talvez, a que mais explicita uma visão dialética do consumo e da vida americana<sup>36</sup>, uma vez que estes surgem associados à morte, parece mais adequada do que talvez suas latas de sopa Campbell. O mesmo pode ser pensado acerca da escolha da obra de Roy Lichtenstein *Pintura moderna com segmento verde*, que enfatiza uma herança moderna no trabalho pop.

A sala de Edward Hopper, apesar de ser planejada como uma homenagem póstuma ao artista que morreu naquele mesmo ano, também parece funcionar como uma possível transição entre a pintura européia pós-impressionista de Edgar Degas e Toulouse Lautrec, uma pintura do cotidiano da cultura comercial parisiense dos cabarés e café-concertos, e a pintura de paisagens e cultura de imagens nova yorkina. O próprio Mário Pedrosa, após a Bienal, escreve que Hopper é "primeiro precursor da pop"<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

<sup>35</sup> No ensaio, Schwarz enxerga como um problema o Partido Comunista ser "mais anti-imperialista do que anticapitalista".

<sup>36</sup> Tese defendida por Thomas Crow no ensaio *Saturday Disasters*. In: *Modern Art in Common Culture*. (Yale University Press, 1996).

<sup>37</sup> *Edward Hopper e a Pop Art* (Pedrosa, 2000, p. 270).

Na bibliografia acerca da IX Bienal, e acerca da pop arte de maneira geral, muito se foca nas obras de Rauschenberg, especialmente *Buffalo II* [figura 3], Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg, também Robert Indiana, Tom Wesselmann e James Rosenquist. Mas além das obras mais ilustres da pop e de imagens que marcaram um imaginário comum sobre essa geração, a seleção da Bienal é muito mais dissonante, do que se poderia imaginar. Apesar de um grande denominador comum, todos os artistas são homens, brancos e a vasta maioria viveu e trabalhou em Nova York. As trajetórias dos artistas, a qualidade e a pluralidade de técnicas utilizadas nas obras são muitas.

Dentre as obras expostas estão: uma paisagem com arco-íris de Santi Graziani (pintor muralista e professor de Claes Oldenburg), onde a tela é constituída metade pelo arco íris e metade pela paisagem, como duas imagens recortadas e coladas uma em cima da outra. As austeras naturezas mortas de Lowell Nesbitt, que na década de 1970 vai servir como artista oficial da NASA, nas missões Apollo 9 e Apollo 13. O estranho volume, quase *magrittiano*, da super heroína de Richard Lindner<sup>38</sup> em um fundo infinito, que compartilha o espaço da tela com metade de um pássaro exótico. Um gradil enferrujado, sobreposto a uma pintura de paisagem de cores vibrantes e de superfície extremamente homogêneas de Allan D'Arcangelo.

Entre artistas californianos, um posto de gasolina de Ed Ruscha, os bolos e máquinas de *Pinball* de Wayne Thiebaud. E as estranhas esculturas de Paul Harris, artista morou no Chile por dois anos no início da década de 1960, onde mulheres esculpidas com tecido cor de rosa e enchimento se misturam com diferentes formatos de cadeiras.

Em uma emblemática fotografia da sala norte-americana da Bienal de 1967, uma intervenção escrita do público marca as paredes da sala, ao lado de Marilyn Monroe, "*Viva Guevara, Fora USA!*".

A obsessão por Marilyn Monroe ultrapassa gerações de artistas e fronteiras, ao lado de um dos seus maridos e também ilustre jogador de baseball Joe DiMaggio, Monroe aparece na obra dos ingleses Alison e Peter Smithson ainda em 1953. A partir deste mesmo ano com o lançamento de *Os Homens preferem as loiras* (1953), a imagem de Monroe vai tomando cada vez maiores proporções até sua morte em 1962. Desde então a imagem dessa atriz

---

<sup>38</sup> Um artista imigrante tardio, nascido na Alemanha em 1901, o mais velho artista da sala, e que trabalhou na França antes de imigrar para os Estados Unidos.

hollywoodiana é talvez a mais conhecida dentre o período clássico e que permanece com mais força, inclusive até os dias atuais<sup>39</sup>.

Marilyn era muito diferente de outras atrizes do seu tempo, que cativaram mais a simpatia feminina, atrizes como Bette Davis, que se destacava pelo impacto da emoção, Katherine Hepburn, por sua astúcia e irreverência ou mesmo Doris Day, que tinha seu charme na tentativa de adequar o mundo a um certo ideal de pureza. Monroe era normalmente vista como uma atriz para os homens, em seus papéis mais ilustres sua personagem é sempre infantilizada e muito sexualizada.

Segundo Gloria Steinem, em sua biografia sobre a atriz, a imagem de Monroe muda radicalmente após a sua morte:

No momento em que ela se foi, a vulnerabilidade de Monroe não era mais uma excitação para muitos homens e uma vergonha para muitas as mulheres. Era uma tragédia. Quer a overdose fosse um suicídio ou não, tanto os homens e quanto as mulheres foram forçados a reconhecer as inseguranças e os terrores da vida privada que levaram ela a ter tentado suicídio diversas vezes no passado<sup>40</sup>(Steinem, 1988, p. 13).

A morte de Marilyn passa a ser uma experiência traumática para a sociedade americana, assim como tantos outros nomes que morreram cedo, as celebridades ganham uma sobrevida imagética maior do que aquelas que viveram até a velhice. É o caso de James Dean, que morreu em um acidente de automóvel em 1955<sup>41</sup>, e cujo o nome ainda é mais citado do que seus contemporâneos Gary Cooper e Henry Fonda. Na esfera política o assassinato de Kennedy, faz com que ele e sua mulher Jackie, sejam mais lembrados que a maioria dos ex-presidentes dos Estados Unidos. Nas palavras de Steinem: "quando o passado morre,

---

<sup>39</sup> Ainda em 2022, seu nome foi muito lembrado, quando a celebridade Kim Kardashian conseguiu autorização para utilizar um vestido que foi esculpido para o corpo de Marilyn na década de 1950, em um evento de gala.

<sup>40</sup> "The moment she was gone, Monroe's vulnerability was no longer just a turn-on for many men and an embarrassment for many women. It was a tragedy. Whether that final overdose was suicide or not, both men and women were forced to recognize the insecurity and private terrors that had caused her to attempt suicide several times before".

<sup>41</sup> No meio artístico, certamente menos conhecido do que o cinematográfico, vale também lembrar a morte de Jackson Pollock em um acidente de automóvel um ano depois.



existe luto, mas quando o futuro morre nossa imaginação é compelida a levá-lo adiante<sup>42</sup>(Steinem, 1988, p. 11)".

Em 1962, é de fato relevante para a iconografia de Monroe nas artes visuais. É imediatamente após sua morte que Andy Warhol, em *Marilyn Diptych*, vai reproduzir sua imagem em serigrafia. Na produção de Warhol, seu interesse pela atriz parece residir na quantidade de fotografias incessantes na mídia da época, mas também nas condições um tanto obscuras de sua morte, entre o acidente e o suicídio, de sua overdose de comprimidos para dormir, parece adequada ao lado de acidentes de automóvel, cadeiras elétricas e outras tragédias da vida americana que costumavam ser os temas de predileção de artista.

É também em 1962, que o artista Allan Arcangelo pinta *Marilyn*, como a página de uma revista, cujo os olhos, as bocas e as orelhas se encontram separados do rosto e devem ser recortados e montados na figura principal. Mas a Marilyn Monroe apresentada na Bienal de 1967, não foi a de Andy Warhol nem a de Arcangelo, mas uma versão da atriz pintada por James Gill, um artista de origem texana, que se muda para Los Angeles em 1962 [figura 4]. No mesmo ano, ele pinta o tríptico *Marlyn* e o vende para o MoMA em Nova York.

Essa *Marilyn* é composta por três pinturas verticais em óleo sobre papelão. Nas três imagens a atriz aparece sentada em um sofá ovalado, na parede atrás do sofá três são pintadas três fotografias de Monroe. No primeiro quadro ela aparece totalmente vestida, no segundo quadro, sem as alças do vestido e no último, totalmente nua. Apesar da exploração da repetição da imagem da atriz, o efeito dessa pintura é muito diferente da de Andy Warhol do mesmo ano.

Warhol, faz uso apenas de um fragmento de uma fotografia, cortada muito próxima ao rosto, realizada para a divulgação do filme *Torrentes de Paixão (Niagara, 1953)*. No caso de Gill, Marilyn aparece de corpo inteiro e de fato pintada na tela, não como no caso de Warhol, serigrafada de maneira a inclusive borrar a sua imagem. Mas na bienal paulista, Monroe não é nem a única atriz hollywoodiana, nem a única mulher nua na exposição.

Uma das obras de Gerald Laing, *Jean Harlow*, constitui uma serigrafia da atriz em uma tela, onde o corpo se encontra no retângulo convencional e uma meia-lua foi adicionada no topo

---

<sup>42</sup> "When the past dies, there is mourning, but when the future dies our imaginations are compelled to carry it on."

para incluir sua cabeça. Harlow foi uma atriz, uma geração anterior a de Monroe, também descoloria seus cabelos para ser loira e era conhecida também como um *sex symbol*. O fotógrafo cinematográfico da *20th Century Fox*, Leon Shamroy, em seu primeiro encontro com Marilyn a compará-la a Harlow, dizendo que desde os anos 30, não havia visto uma atriz com tamanho apelo sexual<sup>43</sup>.

Em uma das fotografias da sala disponibilizada nos arquivos da Bienal [figura 5], podemos ver a disposição de mulheres loiras lado a lado pela curadoria. Na parede a esquerda o tríptico de Gill, e na parede do fundo uma pintura sem título de Roy Lichtenstein, uma pequena tela ampliada de uma história em quadrinho, no qual uma mulher loira, olha por cima dos ombros com um olhar desapontado. Ao lado de Lichtenstein, o *Grande Nu Americano n° 53*, de Tom Wesselmann, uma pintura com mais de três metros de altura, que inclui dois grandes mamilos rígidos e uma boca com batom vermelho sobreposta à colagem.

Se não fosse por *Jackie*, de Andy Warhol, e algumas outras exceções, a sala da Bienal paulistana, parceria uma coleção de protagonistas de Hitchcock. Mas as morenas também não se salvam, no desconfortável díptico de Robert Indiana *Mãe e Pai*, de 1965, o quadro emula duas fotografias do início do século, a do pai subindo em um carro em preto e branco, completamente vestido. E a da mãe, uma mulher, ao lado do mesmo carro, com um cenário totalmente colorido, e um casaco aperto e seios à mostra.

Não é de se espantar que as feministas norte-americanas, não se identificassem com a pop, pela exploração por vezes misógina da imagem feminina e em um ambiente totalmente masculino, pelo menos em Nova York. E não é atoa que 1967, o arquiteto e crítico Sérgio Ferro vai se utilizar da palavra "orgia" para se referir às obras da Bienal, afirmando que a pop era uma "admiração pela orgia da mercadoria"<sup>44</sup>.

Apesar de, como aponta Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, para a sua juventude na Bahia, Sophia Loren não era mais conhecida do que Marilyn Monroe. O que marca o acesso ao cinema Europeu no Brasil, como um dado importante da cultura dos anos 1960, sendo o cinema americano apenas uma das produções audiovisuais influentes aqui.

---

<sup>43</sup> "I got a cold chill. This girl had something I haven't seen since the days of silent pictures; this girl had sex on a piece of film like Jean Harlow had. Every frame of that film radiated sex..."

<sup>44</sup> FERRO, Sérgio. "IX Bienal Mondrian, Op e nós", 08/10/1967, 4o Caderno, p. 3.

Mesmo assim Monroe tem pelo menos duas entradas muito importantes na literatura brasileira do período. Ela é uma personagem importante no romance de José Agrippino de Paula, *Pan-América*, publicado pela primeira vez em 1967. A atriz estadunidense é, certamente, depois do narrador, a personagem que brota com maior frequência no romance. Ela é um *affair* do protagonista, sempre extremamente sexualizada. Quando ela morre, seu corpo é descrito em minúcias, mas ela sempre revive mais de uma vez, em uma presença que parece perseguir a personagem principal e conseqüentemente o leitor. Também já na década de 1970, é difícil não lembrar da atriz como a grande inspiração feminina de Macabéa, em *A Hora da Estrela*.

### **Reação crítica**

Em pelo menos dois textos de 1967, *Quinquilharia e Pop Art*<sup>45</sup> e *Crise ou Revolução do Objeto*<sup>46</sup>, Mário Pedrosa trata diretamente da arte pop nos Estados Unidos e Inglaterra, buscando, além da retomada da discussão de teóricos e críticos do período acerca do fenômeno, uma aproximação também com os próprios textos e dizeres dos artistas.

Essa aproximação com os dizeres dos artistas revela uma pesquisa e interesse do crítico com o movimento estadunidense. Apesar de Pedrosa tratar com relativa equivalência todos os artistas pop americanos, como se as pesquisas poéticas de cada um não carregassem singularidades relevantes, ele não deixa de citar uma variedade grande citações de Robert Indiana a Andy Warhol, passando por Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg.

Apesar de haver interesse em tais depoimentos, eles são articulados, principalmente em *Quinquilharia e Pop Art*, de uma maneira bastante esquemática, como quem tem pressa para provar que a "pop art é, assim, em sua inspiração conformista ou otimista" (Pedrosa, 2000, p. 264). Ele parte do pressuposto de que o olhar do artista sobre o próprio trabalho é a verdade e seus depoimentos literais, referindo-se a esses depoimentos como "confissões", como quem estaria revelando um segredo íntimo.

---

<sup>45</sup> "Quinquilharia e Pop Art" In. PEDROSA, Mário. ARANTES, Otilia. (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. 4. ed. São Paulo: EDUSP. 2000. p. 261.

<sup>46</sup> "Crise ou revolução do objeto" In. PEDROSA, Mário. ARANTES, Otilia. (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996.p. 341.

Ao comentar sobre a famosa citação de Andy Warhol, Pedrosa afirma:

A inspiração aqui vem direta da função da publicidade, que estimula acima de tudo o positivo das motivações para o consumo. No mesmo sentido exprime-se Warhol, no seu aforismo: "Pop art— é gostar das coisas". Não há paródia nas suas manifestações e, se o observador assim as interpreta, isso é da responsabilidade dele e não do artista (Pedrosa, 2000, p. 264).

Na imensa fortuna crítica dedicada a Andy Warhol desde a década de 1960 até os dias de hoje, tal citação ganhou espaço nos debates a respeito do artista e interpretações diversas. Para citar alguns exemplos, Isabelle Graw, no artigo *Quando a vida sai para trabalhar*<sup>47</sup> sugere, que os depoimentos de Warhol e seus escritos não seriam uma verdade consciente do seu trabalho, mas que a partir do estudo e interpretações de seus depoimentos e de sua persona "cuidadosamente desenhada, que a um só tempo é encenada e autêntica, deliberada e acidental, estratégica e inconsciente", pode se concluir que a esfera pública e midiática da vida Warhol é também de "modo integral, parte de sua proposta artística" (Graw, 2017, p. 246), tanto quanto as pinturas, esculturas e filmes.

E ainda Jonathan Flatley, em seu livro *Like Andy Warhol*<sup>48</sup>, interpreta a recorrência no discurso do artista dos termos gostar e parecer (em inglês um trocadilho *like* e *alike*). Para Flatley:

O gostar de Warhol seria uma práxis, um trabalho afetivo desinstrumentalizado que — num contexto em que, segundo Warhol, “seria muito mais fácil não se importar” — visava engajar e transformar o mundo. Distingue, também, um esforço pedagógico no gostar promíscuo de Warhol, uma tentativa ambiciosa para iniciar os outros em seus prazeres: “Eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo” (Flatley, 2017, p.20).

---

<sup>47</sup>Graw, I., & Salzstein, S. (2017). Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. *ARS (São Paulo)*, 15(29), 244-261.(Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131505>, acesso 10 de agosto de 2022).

<sup>48</sup> FLATLEY, Jonathan. *Like Andy Warhol*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2018.

Se por um lado, Pedrosa não se interessa pela produção pop estadunidense em sua especificidade, por outro ele se interessa por ela enquanto fenômeno estético. Ao mesmo tempo que ele aponta uma certa herança dadaísta, surrealista e "quinquilheirista", ele enfatiza o ineditismo da prática dos artistas pop, que levam a ação de acumular objetos descartados para um outro lugar. Segundo o crítico brasileiro:

Nos Estados Unidos (Rauschenberg, Wesselmann e outros) entregaram-se a juntar coisas disparatadas, não para efeitos líricos ou com intenções oníricas do primeiro surrealismo, mas para produzir objetos inéditos entre a imagem e o conceito, num esforço bem mais próximo da informação e da mensagem. Foi a fase mais intensa dos catadores de detritos do meio urbano. A exploração deste tinha em si mesma suas limitações definidas pelo conjunto das ocasiões que aparecem para renovar ou enriquecer o estoque de resíduos disponível (Pedrosa, 2000, p. 265).

Segundo Pedrosa, apesar dos artistas pop, como os quinquilheiros, produzirem na medida que encontram objetos pelo caminho, os quinquilheiros, assim como alguns artistas modernos, se interessam pelos "resíduos e detritos", "produtos imprestáveis, e completados pelo tempo com seu decaimento orgânico, sua poeira, seus frangalhos, sua ferrugem", enquanto os artistas pop se interessariam pelos novos meios em atividade: "os instrumentos de operação das técnicas gráficas e da comunicação de toda sorte". Para o crítico, um artista pop é "antes um engenheiro que um quinquilheiro (Pedrosa, 2000, p. 265)".

Essa percepção de uma atitude nova perante a arte leva o crítico a cunhar uma nova nomenclatura, e já em 1966, Pedrosa começa a usar o conceito de "arte pós-moderna"<sup>49</sup> para se referir não apenas a pop arte, mas também para outras correntes estéticas da década de 1960.

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de "arte moderna" (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon*, inspirada na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são

---

<sup>49</sup> A nomenclatura nova era inusitada, não apenas no Brasil, mas também no resto do mundo, onde se popularizou apenas na década seguinte.

os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de "arte pós-moderna" (Pedrosa, 1998, p. 355).

Esse novo ponto de vista o leva também a reconsiderar as vanguardas modernas como um todo. As vanguardas pré-pop, também estariam sujeitas a lógica de consumo, mesmo que seu método e temática não estivessem diretamente submetidos a publicidade e ainda pensassem o trabalho artístico na chave da auto-realização. "A partir do impressionismo e pós-impressionismo", "o fauvismo, o cubismo, expressionismo, futurismo, surrealismo, construtivismo, abstracionismo, concretismo – se desenrolaram todos eles movidos ainda por uma lógica interior evolutiva" (PEDROSA, 1995, p. 119). Mas para Pedrosa, a superação dos movimentos de maneira evolutiva se tornou, não uma força interna de esgotamento de cada proposta, mas uma força própria da lógica da obsolescência capitalista. Em suas palavras:

Mas já, à medida que apareciam e se iam sucedendo, uma força externa atuava de modo crescente, no sentido de acelerar-lhes o processo evolutivo próprio e sugar-lhes as possibilidades. Essa força externa atuante, verdadeira lei de aceleração das experiências artísticas contemporâneas, é a expressão no domínio, até então de algum modo reservado, das artes da influência determinante do consumo de massa, do qual é hoje um dos setores mais importantes o chamado *gebildet Konsumieren* (consumo conspícuo), de Marx (Pedrosa, 1995, p. 119).

Nesse novo contexto de produção e de percepção a respeito da arte, Pedrosa passa também a entender a arte brasileira de maneira diversa. Em seu texto de 1966, *Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica*<sup>50</sup> ele afirma que "desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo e sobretudo neoconcretismo, com Lygia Clark à frente sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento de *op* e mesmo do *pop* (Pedrosa, 1998, p. 355)".

---

<sup>50</sup> PEDROSA, Mário. "Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica" In. Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998.

## 2.2 Circuito Rio- São Paulo

O final de 1950 e o começo de 1960 foi um momento de efervescência na cidade do Rio de Janeiro, com abertura de galerias e novas instituições de arte. Convém notar, porém, que o mercado de arte no Brasil e o quadro institucional ainda eram bastante incipientes e nutriam um espírito experimental. Os museus e galerias frequentemente respondiam a demandas dos artistas incentivando a produção local, ao mesmo tempo que também circulavam artistas de outros países e regiões nas capitais do sudeste.

Entre os nomes mais marcantes do período está a abertura da filial da portenha Galeria Bonino, que ganha uma sede carioca em 1960, assim como a Galeria Relevô, aberta alguns dias antes da renúncia de Jânio Quadros em 1961 (e fechada pouco antes do AI-5 em 1968) ambas no bairro de Copacabana, que também ganhava uma nova vida e interesse nesse momento.

Com o início das obras em 1954, o primeiro bloco da sede definitiva do MAM do Rio ficou pronto em 1958, abrigando exposições até 1967, com a inauguração do prédio de exposições definitivas. Dentre o circuito de exposições do MAM carioca há de se sublinhar algumas de interesse para esta pesquisa. Em 1961, a empresa Formiplac, a maior empresa de laminados de plástico da América Latina, financiou um concurso e uma mostra no museu. No texto da exposição busca-se se advogar frente às facilidades de conservação que o Formiplac poderia trazer para as artes visuais<sup>51</sup>. A ganhadora desse concurso é a gravurista Fayga Ostrower, mas entre os participantes estava o jovem Antonio Dias, em sua primeira exposição no museu.

Em 1962, há uma exposição de desenhos e aquarelas de diversos artistas norte-americanos: na vertente abstrata Pollock, Motherwell, Gorky, mas também Jasper Johns e Robert Rauschenberg. É curioso que em sua segunda exposição no Brasil a imagem da obra de Rauschenberg, agora ao lado de Johns, ainda é vinculada ao contexto da abstração informal e não parece ter causado comoção ou lembrança por parte do meio artístico da época.

---

<sup>51</sup> "Era intenção dos patrocinadores do concurso concorrer para a invenção de novos padrões na arte industrial e dar proteção, através de uma técnica de produção moderna, às obras de pintura, desenho e gravura, tão perecíveis no transcurso dos séculos. Os trabalhos apresentados conservam com felicidade a técnica da Formiplac e a linguagem peculiar de cada artista" (Morais, 1995, p. 264).

Em 1964, o MAM também organizou algumas exposições com obras expostas na Bienal de São Paulo, entre elas a representação britânica da VII Bienal no final de 1963, com os pintores Alan Davie e Eduardo Paolozzi. E posteriormente no mesmo ano, também os artistas da delegação italiana: Enrico Baj, Mimmo Rotella, Emilio Vedova e Piero Dorazio. É interessante notar nessa seleção de artistas escolhidas para serem expostas no Rio de Janeiro, especialmente na representação italiana que envolviam pinturas em técnica mista, na qual a pintura a óleo divide espaço com colagens. Entre as obras, uma série de Enrico Baj de retratos de Generais chama atenção pela antecipação do tema que ficaria em voga no Brasil naquele mesmo ano e conseqüentemente pela figura de General ter também se proliferado nas obras brasileiras nos anos seguintes.

Os trabalhos de Mimmo Rotella em colagem também merecem ser sublinhados, entre eles obras da série Cinecittá trabalhando com imagens de cartazes do conhecido estúdio cinematográfico italiano. Nota-se que, por mais que houvesse nas Bienais da década de 1950 e ainda no início da década de 1960 uma majoritária força abstracionista, as novas tendências à figuração também vão paulatinamente ganhando espaço na cena brasileira, ainda antes da "Bienal da pop" em 1967.

Um importante marco nesse debate sobre a circulação é a exposição dos artistas da Otra Figuración argentina em 1963 na Galeria Bonino, as obras de Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega e Gaspar Noé entusiasmaram a geração carioca. Inspirados pelo contato com a Escola de Paris e por um interesse em captar uma "imagem argentina", os pintores começaram a expor em conjunto em Buenos Aires desde 1961. Nessas obras aparecem com representação que é, não apenas corporal, mas visceral, especialmente nas obras de De La Vega as entranhas são expostas na superfície da tela em relevos estofados.

A influência dessas exposição foi reconhecida pelos artistas cariocas, Gerchman teria dito que ficou impressionado "pela liberdade que eles punham em seus trabalhos" e Antonio Dias que "Noé tinha uma coisa primitiva e agressiva que eu gostava demais. Jorge de la Vega punha uma certa violência, juntava materiais, o que me interessava muito"<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup>MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994**. Rio de Janeiro: Top-books, 1995. p.275.



Em 1964, A Galeria IBEU realiza a mostra "O Nu na arte contemporânea" com obras de Antonio Dias e também Alfredo Volpi, Anitta Malfatti, Aldo Bonadei, Di Cavalcanti, Wesley Duke Lee, Iberê Camargo, Milton da Costa, entre outros. E em 1965 o Jornal do Brasil promove exposição no MAM Rio intitulada III Resumo JB, com trabalhos de Di Cavalcanti, Antônio Dias, Gastão Manoel, Roberto Magalhães entre outros. É interessante notar o movimento de unir os jovens artistas da década de 1960 com o primeiro modernismo, num esforço que parece construir uma história figurativa da pintura brasileira.

Em 1964, a exposição *Phases*<sup>53</sup> em São Paulo, que expôs mais de 50 artistas e cerca de duzentas obras, reunia produções de procedências geográficas e de gerações muito diversas. Trazida por Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP e viajou para o Rio de Janeiro e para Belo Horizonte. A exposição contava com pinturas e esculturas, mas também *assemblages*, fotomontagens e desenhos.

Em 1963, Ceres Franco e Jean Boghici trouxeram a exposição *Oeil de Boeuf* para uma sala especial na Bienal de São Paulo, era uma sala voltada a trabalhos redondos produzidos pelos artistas da Escola de Paris. A partir de então eles começaram a trazer anualmente os trabalhos dos artistas franceses para o Brasil. Em Agosto de 1964, a Galeria Relevo realiza a mostra Nova Figuração – Escola de Paris, organizada e apresentada com obras de Roy Adzak, Antonio Berni, Bertini, Christophorou, entre outros. E em dezembro uma individual de Antonio Dias, com texto de apresentação de Pierre Restany.

Esse ciclo de exposições foi fundamental para a construção de Opinião 65 e 66 e suas correspondentes paulistanas: Proposta 65 e 66.

Em um ensaio de 1966, *Opinião... Opinião.. Opinião...*, Pedrosa reconhece a originalidade do momento artístico vivido no Brasil ao redor de 1965 e da exposição no MAM do Rio Opinião 65. Em suas palavras: "Foi um ano formidável que deu para o Brasil – o signo de

---

<sup>53</sup> Nos primeiros anos da década de 60, o grupo Phases foi caracterizado por um ciclo de manifestações coletivas ou individuais que aconteceram na Galeria do Ranelagh, centralizando o movimento em Paris. Em 1962, eles organizaram a maior exposição coletiva de *assemblages* (ou "greffage" como eles se referiam), entre outras exposições que chegaram a contar com a participação de diversos artistas incluindo James Rosenquist em 1963. Ligada também ao movimento surrealista francês, há uma cisão no grupo em 1964, devido a desavenças a respeito da pop arte (ver mais em: Peccinini, 1999, p. 33).

uma espécie de criatividade coletiva com *Carcará e Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Pedrosa, 1998, p. 205)".

É pertinente a percepção de Pedrosa a respeito de uma cena cultural efervescente no período, além das exposições e eventos citados, transbordava o campo das artes visuais passando pelo teatro, cinema e música popular. Unindo a performance musical de Maria Bethânia, o filme de Glauber Rocha e as pinturas de Gerchman, Dias entre outros. Para ele, a Opinião 65, curada por Franco e Boghici no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi talvez a primeira resposta viva da coletividade cultural brasileira frente ao Golpe civil-militar de 1964, que marcou o início de um período de ameaças para as organizações político e culturais de esquerda no Brasil.

De fato dentre todos os eventos *Opinião 65*<sup>54</sup>, foi a exposição de maior repercussão, extrapolando o seu aparente propósito de comparar as vanguardas brasileiras à Nova Figuração francesa, e gerando efervescência e debate sobre as artes plásticas nacionais. A exposição foi também um marco de intensificação nas relações entre Rio e São Paulo<sup>55</sup> entre artistas da vanguarda nascente.

Como nota Rodrigo Naves em seu ensaio *Um Azar histórico*<sup>56</sup>, *Opinião 66*, apesar de não fazerem tanto barulho quando a edição de 1965, traz uma característica histórica importante: foi curada pelos próprios artistas. E em 1967, quando Hélio Oiticica organiza a exposição *Nova Objetividade*, com o próprio texto de apresentação escrito por ele, marca-se um momento inédito de experimentação e reflexão no campo das artes, mas que rapidamente vai ser desestruturado pela intensificação da repressão do governo militar e a progressiva prisão ou exílio de artistas e intelectuais.

### **2.3 Fora das instituições**

---

<sup>54</sup> Dentre os artistas brasileiros, foram expostas obras de: Angelo e Adriano Aquino, Pedro Escosteguy, Antonio Dias, Gerchman, Oiticica, Ivan Serpa, R Magalhães, Vergara, Vilma Pasqualini, Wesley Duke Lee, Waldemar Cordeiro, Flávio Império, José Roberto Aguiar, Tomoshige Kusuno e Manuel Calvo.

<sup>55</sup> Cabe mencionar também algumas exposições anuais no MAC USP, que desde 1963, abriram espaço para uma nova geração de artistas de até 35 anos. A exposição Jovem Desenho Nacional premiou artistas de fora de São Paulo, em sua primeira edição, Roberto Magalhães no ano seguinte, Dias e Gerchman.

<sup>56</sup> NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico". In. São Paulo: Revista Novos Estudos CEBRAP N°64, 2002, p. 5-21.

Quando os artistas da Mangueira, vestindo os parangolés de Hélio Oiticica, são barrados na entrada do Museu de Arte Moderna no Rio, sendo impedidos de realizar a performance no interior da instituição em 1965, fica claro que mais do que um museu que impulsionara os artistas, foram os artistas que tentaram reivindicar o espaço do museu como um ambiente fértil para suas produções. As respostas às ações autoritárias das instituições por vezes vieram pela própria obra dos artistas como o caso de Nelson Leirner, que envia *O Porco* ao júri de Salão de Arte Moderna de Brasília de 1967, mas também é o caso de Lygia Pape que expõe a *Caixa de baratas* e *Caixa de Formigas* na exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM do Rio.

Em uma via de mão dupla, se há uma crescente pesquisa acerca da distância entre o espectador e a obra desde o final da década de 1950, conforme os limites da cena institucional ficam mais explícitos, mais os artistas parecem buscar espaços de encontros expositivos mais radicais. É possível também traçar um paralelo, como faz Flora Süssekind em seu ensaio *Coro, contrários, massa: a Experiência Tropicalista e o Brasil de Fins dos anos 60*<sup>57</sup>, entre a radicalização de propostas estéticas corporais e participativas com a crescente resistência política clandestina no país. Conforme o crescimento da repressão aos movimentos de esquerda, se ampliaram também, ao longo dos primeiros anos de ditadura, o recrutamento de militares para a criação de focos guerrilheiros e o número de ações armadas da esquerda.

Os limites institucionais provenientes não apenas censura governamental no meio artístico (que se aprofunda com o AI-5 em 1968, mas que já existia anteriormente), mas também da propagação de uma segregação social e racial profunda nos círculos artísticos e intelectuais do período. A vontade de expandir o sentido artístico, com uma participação corporal direta, intimando o espectador a participação nas obras está exemplarmente nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Apesar da preocupação com o corpo já estar presente no trabalho de ambos os artistas ainda na década anterior, no período Neoconcreto, quase uma década depois, os artistas parecem exigir cada vez mais um encontro com o mundo externo no final da década de 1960.

---

<sup>57</sup> SÜSSEKIND, Flora. "Coro, contrários, massa: a Experiência Tropicalista e o Brasil de Fins dos anos 60". In. BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Além da maior e mais enfática dependência do corpo para a completude das obras de Clark ao longo dos anos, em uma carta de 1968, ela descreve como os próprios materiais para o seu trabalho passaram a ser coletados nas ruas de Paris. Segundo a artista: "uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vem do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! Já fiz alguma coisa interessante como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui (Clark, 1996, p. 36)".

No caso de Oiticica, o contato não apenas com a Mangueira, mas também com outros artistas de outras áreas impulsionaram e ressignificam sua produção e sua relação com o seu entorno, que até início da década o final dos anos 1950 eram pensados exclusivamente num espaço expositivo tradicional.

Se os dois artistas são frequentemente os mais citados no período, é porque suas produções carregam algo de exemplar nesse momento de transição e mudança no cenário político e cultural brasileiro. Abandonar a tela para criar objetos e pensar a participação do espectador podem ser percebidas como uma herança Neoconcreta, mas a maneira como isso se manifesta na década de 1960 é a partir de um contato muito mais radical com o cenário artístico cultural do entorno das artes visuais e com um público muito mais participativo.

No caso de Oiticica, sua figura era agregadora e central para diversos círculos artísticos do período. Em uma correspondência de 1968 Lygia Clark, se refere a Hélio como "Caríssimo HélioCaetaGério", seguido de "Do Hélio antigo que aí deixei só sobrou o lado positivo e sobrou uma outra personalidade a que dei o nome acima! Cheguei a pensar que era uma carta escrita em equipe por vocês três e ainda não estou certa se foi ou não... (Clark, 1999, p. 57)".

A lista de nomes que Oiticica se relacionou profissional e artisticamente no final da década de 1960 é impressionante, passando pela música, teatro, cinema e literatura do período. Em uma carta de Hélio de 1969<sup>58</sup>, onde há o interesse de uma revista europeia de fazer um dossiê

---

<sup>58</sup> "Os não inéditos são informações sobre Tropicália. Isto eu quero lhe explicar e quero que você convença a ele da necessidade de publicar a coisa inteira sobre o fenômeno Tropicália, onde incluo outras experiências além da minha, desconhecidas aqui, com música e tudo (Gerchman, L. Pape, R. Amado, A. Manuel, Lanari, Caetano e Gil, etc.). Não tenho interesse em aparecer desligado disso –prefiro nada fazer se for o caso (Oiticica, 1999, p.94)".

sobre sua produção, o artista reivindica que caso a reportagem não incluísse seus colegas tropicalistas, pouco lhe interessava participar da edição.

Talvez a manifestação culminante desse círculo próximo a Oiticica seja o happening Apocalipopótese realizada no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro em julho de 1968. Com a participação de artistas de diversas áreas e registrado em vídeo por Raimundo Amado e Leonardo Bartucci, a ação coletiva era marcada por performances simultâneas que incluía os parangolés de Oiticica, os "ovos" de Lygia Clark, as "urnas quentes" de Antonio Manuel produzidas para serem destruídas pelo público na ocasião. Também os poemas-objeto de Pedro Geraldo Escosteguy e uma performance de Rogério Duarte que pareceu vestido de domador de animais com uma matilha de cães policiais amestrados.

Mas há também outras manifestações e registros do período que são importantes de serem lembradas, pois mostram de maneira mais panorâmica, como havia um renovado interesse pelo corpo e realidade da vida cotidiana das cidades.

Em 1966, Rubens Gerchman aparece no filme documentário performático *Ver Ouvir* de Antônio Carlos Fontoura. Nas ruas do Rio de Janeiro, algumas pinturas do artista são expostas para os transeuntes, entre elas a *Os Desaparecidos 2*, onde é nítida a ideia de confrontar o espaço público com aqueles que não podem estar mais lá, evocando os crimes da ditadura que vão se tornar cada vez mais frequentes nos anos seguintes. Esta imersão radical das obras no espaço público, é quase como um ciclo que se completa. Se muitos artistas dos anos 1960, retiram da vida urbana, do anonimato e violência, dos mitos sociais e da estética popular a matéria primeira de suas obras, é natural que haja um desejo que elas se encontrem de novo com a vida da cidade.

Outro exemplo é o *Domingo das Bandeiras*, em dezembro de 1967, organizado por Nelson Leirner e Flávio Motta em São Paulo, onde os artistas produziram bandeiras em serigrafia com temas urbanos e da cultura popular e expuseram nas ruas de São Paulo. A ação foi repreendida pela polícia, que apreendeu as bandeiras alegando que eles não tinham a licença devida para ocupar as ruas. Mas em fevereiro de 1968, o evento foi reorganizado no Rio de Janeiro, com os artistas paulistas somando suas produções com Anna Maria Maiolino, Carlos Vergara, Hélio Oiticica e Pedro Escosteguy e as bandeiras foram exibidas e vendidas ao público com a participação da escola de samba da Mangueira.

Mesmo outros eventos de caráter mais comercial, buscavam, inserir as obras em um contexto mais abrangente para o grande público, como o caso de *Supermercado 66* na Galeria Relevo ou a *1ª Feira de Arte do Rio de Janeiro*, em setembro de 1968 do lado de fora do MAM, onde se pretendia vender obras de arte a preços mais acessíveis.

Por vezes as galerias também foram uma alternativa para propostas artísticas mais radicais e com uma menor distância do público. Em 1966 a galeria G-4 no Rio de Janeiro foi palco de um happening organizado por Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman<sup>59</sup>. Em São Paulo, a *Galeria Rex*, ou *Rex Gallery and Sons*, também recebeu exposições e ações culturais que como descreve Celso Favaretto, lidavam com o meio artístico "com humor e agressividade, uma atitude corrosiva contra o sistema da arte, a produção, a crítica, o circuito e toda a situação cultural, com atividades que disseminavam as tendências experimentais norte americanas, especialmente através do jornal Rex Time (Favaretto, 2007, p. 85)".

Os artistas fundadores da Galeria Rex: Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, aos quais se juntaram José Resente, Frederico Nasser e Carlos Fajardo, atuaram conjuntamente entre 1966 até 1967, quando a galeria e o jornal foram fechados com um Happening no dia 25 de maio do mesmo ano. Foi divulgado para o público que as obras de Leirner expostas na ocasião, poderiam ser levadas por quem estivesse presente, porém na euforia do evento o público acabou por destruir os trabalhos.

---

<sup>59</sup> "E Aconteceu o Happening", José Carlos Oliveira, Jornal do Brasil 26 de abril de 1966.

### 3. Antônio Dias (1963-1967)

Antonio Dias chega ao Rio de Janeiro aos 13 anos em 1957, nascido em Campina Grande na Paraíba passa a sua infância também em outras cidades da região nordeste como Maceió, Mata Grande no sertão de Alagoas e Recife. Quando o artista descreve a sua infância ele afirma: "Não havia sequer um quadro em nossa casa, ninguém falava em arte. Mas a pequena biblioteca era muito boa, eu devorei tudo o que havia para ler. De Poe a Nietzsche, passando por Pitigrilli, Lewis Carroll, Eça de Queiroz, Balzac até Kierkegaard. [...]".<sup>60</sup> Também muito jovem ele entra em contato com revista de histórias em quadrinhos, com as quais ele aprende a ler e também o inspiraram a desenhar.

Quando então se mudou para a capital federal começou a trabalhar como auxiliar de desenhista no Ministério da Saúde, experiência que lhe abre portas para assistir às aulas de gravura de Oswaldo Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes. A prolífica atmosfera cultural do Rio nos anos seguintes a chegada de Dias, com as exposições concretas e neoconcretas e a inauguração da sede permanente do MAM em 1958, inserem o artista, não só em círculos e debates atuais das artes plásticas, mas também um contato com músicos e poetas como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa.

Em 1962, aos 18 anos, tem sua primeira exposição individual na Galeria Sobradinho no Rio de Janeiro, apesar da precariedade no sistema comercial das artes no Brasil do período, Antonio Dias vai desfrutar nos anos seguintes, especialmente depois de outra individual na Galeria Relevo, em 1964, de uma atenção e um reconhecimento crítico que poucos artistas tão jovens usufruíram, sendo que em 1965, aos 21 anos, ele tem a sua primeira individual fora do Brasil, em Paris.

Mas talvez tão importante quanto a inserção precoce no sistema das artes estão as experiências de Dias enquanto trabalhador gráfico nos anos de formação de sua sensibilidade artística<sup>61</sup>. Ainda na virada dos anos 1950 para os 60, o artista ganhava a vida ilustrando para revistas como a *Senhor*, uma publicação voltada para homens da alta sociedade, com textos inéditos de escritores renomados como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, ensaios críticos

---

<sup>60</sup> Entrevista a Hans-Michael Herzog, 2009, p. 126.

<sup>61</sup> Poderia-se dizer que Dias se encontrava em uma tríplice fronteira, ou como o Sérgio Martins descreve "entre o ateliê do Goeldi, o café do MAM do Rio e a prancheta de ilustrador" (Martins, p.135, 2020).

sobre a conjuntura política, econômica e cultural e também ensaios fotográficos sensuais de mulheres.

É de interesse, portanto, traçar um paralelo biográfico entre Dias e Oswaldo Goeldi, que foi também seu professor. No Brasil, o xilogravurista é um exemplo paradigmático de uma nova lógica visual da modernidade e de um novo lugar do artista. Seu contato íntimo com a imprensa de sua época, com sua dinâmica própria de prazos, temas e espaços de circulação, produz uma consciência diversa dos artistas dependentes de patronos privados e incentivos estatais. Como ilustrador trabalha produzindo imagens para serem veiculadas de forma articulada aos conteúdos em jornais, revistas ou livros.

No ensaio *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*<sup>62</sup> Priscila Rufinoni descreve as ilustrações de Goeldi para o conto *Gato Preto* de Edgar Allan Poe, em 1920, na revista *Leitura Para Todos*. Dentro da revista, entre as gravuras de Goeldi e o conto sombrio de Poe, se encontram:

jovens em trajes modernos e receituários de pontos de tricô lado a lado, em harmonia bizarra com reproduções a cores de obras de arte – geralmente renascentistas, barrocas ou de um realismo pitoresco – e artigos informativos que vão de curiosidades científicas a peculiaridades dos processos de gravação em metal. Anunciada como uma revista para toda família e contendo mais textos que sua companheira *Para Todos*, grande parte de suas páginas acomoda ilustrações a traço, anunciando um sem-número de cremes, elixires e toda uma parafernália prometendo a homens e mulheres uma pele mais "chic", ou uma aparência mais "smart" (Rufinoni, 2006, p.4).

A consciência de se produzir não para um espaço expositivo, mas para uma página, lado a lado com informações textuais e visuais das mais variadas, com justaposições arbitrarias é um traço de uma geração de artistas, ainda anterior a década de 1960, que muitas vezes é subestimada nas análises das obras.

No caso de Goeldi, a imprensa parece ter centralidade no seu processo de criação, mesmo quando produzia de maneira independente. Muitas vezes o artista incorpora a linguagem e o

---

<sup>62</sup> RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



humor do público comum, dos escritores que ilustra, das manchetes, notícias e publicidades que o circundam.

Pode-se usar como exemplo a gravura *O Mal*, de 1930, na qual a estrutura lembra uma charge de jornal. Em um desenho dividido em dois, dois espaços diversos são construídos lado a lado. Na esquerda o rosto apreensivo de uma mulher, com uma luz em diagonal que a enquadra e no lado direito um homem caminha na rua, fazendo um gesto com o braço esquerdo. A justaposição das duas imagens lado a lado estabelece um sentido narrativo, a mulher que se assusta com um bêbado na rua que pode ser violento, ou talvez esse homem seja também o próprio pai ou marido. A cor vermelha que tinga a paisagem dos dois lados enfatiza a tragicidade da cena.

Se enquanto Dias era aluno de Goeldi, seu trabalho tinha qualidades muito diversas, alguns anos após a morte do professor em 1961, a produção de Dias talvez comece a ter alguns paralelos mais visíveis. Um pouco como Goeldi, Dias também vai se inspirar na visualidade da imprensa da época, e também nas histórias em quadrinhos de sua infância para dar uma guinada em sua produção em 1963. Parece provável que pelo contato com a gravura e a imprensa, que Dias herda uma paleta cromática tão reduzida em suas pinturas.

Para a gravura a limitação cromática tem um sentido técnico: a facilidade da impressão e reprodutibilidade. Quanto mais cores se adicionar à matriz mais tempo de trabalho para imprimí-la e provavelmente menos cópias serão produzidas. Isso também vale para a tecnologia de impressão gráfica, como revistas, cartazes, histórias em quadrinhos, que quanto mais nuances de cor mais caro o produto se torna.

Apesar de na pintura a redução da paleta tem um sentido diverso, pois a lógica de produção é outra, Antonio Dias parece importar sua limitação cromática dessas outras técnicas. As cores de predileção do artista nessa fase são principalmente o vermelho e o rosa, depois o azul e o amarelo. A insistência do vermelho lembra o sangue, os sinais de trânsito, a placa de proibido, o alarme de uma ambulância ou um carro de polícia. O rosa é a cor dos órgãos internos, dos lábios, da língua e da gengiva. É claro que as cores mudam também de acordo com o material, em 1964, quando o artista trabalha com gesso as cores são bem menos saturadas e com alguma densidade própria da textura irregular. Mas a tendência geral é que as

cores de Dias vão ficando cada vez mais vibrantes e as superfícies pintadas mais lisas. Essa mudança da qualidade cromática é também uma mudança de materiais.

O crítico Sérgio Martins vê na pintura *O Sorriso* de 1964 [figura 6] um quadro de transição para os trabalhos seguintes, do que seria a fase "madura" de Dias, que ele data de 1965<sup>63</sup>, momento em que o artista abandona o gesso, material que ele já explorava ainda anteriormente a 1963, e passa buscar outras alternativas para adicionar volume às obras.

*O Sorriso* consiste em uma repetição de símbolos e personagens e é organizada entre linhas retas e retângulos da mesma medida, intuindo uma espécie de jogo da memória, ou de história em quadrinhos embaralhada, na qual o sentido de uma imagem é dado ou reiterado pelas imagens vizinhas, sendo possível identificar ações e relações de causa e consequência entre elas, mas não uma narrativa linear.

Há também aqui, uma espécie de contradição entre a textura do gesso, que adiciona uma certa densidade e irregularidade na superfície e as formas legíveis e cartunescas desta pintura. Em outra obra do mesmo ano, feita com a mesma técnica, *Batalha com uma amiga* [figura 7], o espaço é dividido de maneira mais irregular e as figuras são mais ambíguas. A linha divisória é grossa e curva e as formas contidas em cada segmento seriam punhos? Garras? Corações? Úteros? Testículos? Há certamente no arredondado a reminiscência de algo orgânico, corporal, mas é pouco discernível o que é figura e o que é um fundo. A única alusão a narrativa dessa obra está contida título, que acaba por confundir mais do que esclarecer o que está sendo representado.

Em *Batalha com uma amiga*, o gesso enfatiza uma possível alusão à corporeidade do trabalho. No caso de *O Sorriso*, na qual os limites são mais claros: com linhas divisórias mais finas e geometricamente proporcionais, as figuras caminham para uma autossuficiência e um significado mais fechado, o gesso parece trazer uma rigidez para o desenho do artista. As figuras respeitam demais os limites, sendo que o fator principal de ambiguidade neste trabalho se encontra no plano narrativo.

---

<sup>63</sup> Martins, 2023, p.40.

Em pinturas anteriores como *Grande Ventre* (1961) o artista parece fazer da grossura da pintura um sentido ancestral, também pelo uso de tons terrosos, a obra enfatiza um aspecto de objeto que sofreu as ações do tempo. O foco tanto do título da obra quanto do recorte feito pelo artista não é a vagina, mas o ventre: o ambiente de reprodução da vida, muitas vezes interpretado como sagrado por diversas religiões (sendo a proibição do aborto que perdura no Brasil até os dias atuais um reflexo dessa tipo de tradição).

O ventre que aparece em outras obras posteriores, como o desenho *Suicídio de uma lutadora* (1963), representa bem a guinada em sua produção artística. Agora o corpo feminino trás em si um sentido vulgar, evocando as relações sexuais de maneira mais casual e menos mística, passando a ser representado também como alvo de extrema violência.

Se o artista abandona o gesso em 1964, ele também abandona um aspecto simbólico-mitológico da representação, ou melhor, acrescenta ao seu olhar algo ambíguo e dotado de tensão para o uso da simbologia. Dias vai buscar em outros materiais a possibilidade de expressão mais adequada para suas ambições. Se seus desenhos começam a se dividir em outros espaços menores, como histórias em quadrinhos, suas telas também vão acompanhar essa nova composição.

O gesso começa a dividir espaço com outros suportes em *General, cuidado com o gato* (1964) na qual já se torna visível a estrutura de madeira e nos anos seguintes, além da maior exploração da própria madeira, com recortes diversos extrapolando os limites da obra, um dos principais materiais estruturantes da pintura de Dias se torna os acolchoados

### **3. 1 Quartos e colchões de espuma**

Ainda antes de Dias, em 1962 a artista argentina, Marta Mujin, estava trabalhando com enchimentos e estofados em uma série de esculturas chamada de *Colchões*. Essas obras de coloração extremamente vibrante evocam colchões de espessura fina, típicos de casas populares da América Latina. A exposição desajeitada desses objetos que tem também pequenos "braços" em uma estrutura bastante irregular evoca um uso até então pouco convencional do espaço e múltiplas possibilidades de exposição.

Levando essa proposta a extremo, é de interesse também lembrar da instalação um pouco posterior da artista, realizada em 1965, *La Menesunda*. Em colaboração com outros artistas (Rubén Santantonín, Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor e Leopoldo Maler), a proposta artística cujo título evoca uma gíria usada na Argentina para confusão ou para algo caótico, atraiu milhares de pessoas nos quinze dias que ficou exposta no Instituto Torcuato di Tella em Buenos Aires.

A obra consiste em uma conexão labiríntica de salas, ambientes e corredores, de diferentes formatos que provocavam e diferentes sensações. De intestinos gigantes de tecido, um túnel de televisores, de luzes de neon, uma enorme cabeça de mulher esculpida em papel machê, uma sala de espelhos e até um homem e uma mulher performaram na instalação em uma cama de casal.

Perto de semelhantes propostas, o trabalho de Dias parece inclusive um tanto convencional em seu formato, pois suas obras nesse período, apesar da profusão de materiais e texturas, eram em sua grande maioria restritas a uma exposição tradicional de uma pintura na parede. Existem porém, especialmente mais perto de 1966 e 1967 algumas exceções, como *Coração para amassar* (1966), na qual a luz vermelha que emana sugere um limite esmaecido entre a obra e seu entorno ou a pintura que foi exposta na exposição *Science Fiction* curada por Harald Szeemann, *L'enfant est en train de se défaire* (1967, posteriormente destruída).

A protagonista-narradora de *A Paixão Segundo GH*, descreve a cama no quarto dos fundos de seu apartamento, na qual dormia sua empregada doméstica, da seguinte maneira:

A cama, de onde fora tirada o lençol, expunha o colchão de pano empoeirado, com suas largas manchas desbotadas como de suor ou sangue aguado, manchas antigas e pálidas. Uma ou outra crina fibrosa furava o pano que estava podre de tão seco e espetava-se erecta no ar. (Lispector, 2009, p. 28)

Difícil não enxergar um paralelo entre essa passagem de Clarice Lispector e a famosa interpretação de Mário Pedrosa sobre o trabalho de Dias:

No ambiente fechado que é o seu – um quarto de pensão barata –, a cama é sempre excessivamente grande, com travesseiros em diagonal manchados de sangue (e não imaculadamente novo e limpo como no quarto de dormir só para reclame de Claes

Oldenburg), colchas desfeitas, mulheres violadas, revolvers sobre coxins em gavetas semi-abertas das mesinhas-de-cabeceira, e ícones, ícones em profusão – corações, lábios vaginais grossos, nádegas montanhosas de abruptas rachaduras, o músculo viril protegido como em bainhas acolchoadas, punhais sangrentos e toda a parafernália do crime da paizão ao nível suburbano e cultural do rádio. (Pedrosa, 1998, p.37)

Entre o romance de Lispector que se passa inteiramente nesse quarto e a produção de Dias da década de 1960, há um interesse comum no espaço fechado, entre quatro paredes, com suas inclinações pessoais e íntimas, mas que de alguma maneira espelha uma realidade social e nacional mais ampla. No caso da passagem de Mário Pedrosa, e de sua descrição quase literária da obra de Dias, ele compartilha com a narradora de Lispector uma fascinação pelo grotesco, indigesto, que no caso do crítico se torna uma defesa política da "grossura do real" e uma cruzada contra "o mito dos heróis positivos" estadunidenses.

A referência direta da citação de Pedrosa à Claes Oldenburg é a obra *Quarto (Bedroom Ensemble, 1963)* [figura 8], exposta na Bienal de São Paulo no mesmo ano em que o crítico escreve sobre Dias. Em uma escolha de palavras irônica, Pedrosa descreve o quarto de Oldenburg como "imaculadamente novo e limpo". É difícil dizer com certeza se a descrição de Pedrosa reconhecia o quarto como um quarto de motel de decoração *kitsch*. Esse dado pode não ter sido reconhecido, afinal os signos de consumo populares e vulgares nos Estados Unidos, por vezes chegam no Terceiro Mundo como artigos de luxo, principalmente por serem importados, e impossíveis de serem fabricados pelas indústrias nacionais. Não é improvável que o público brasileiro tenha percebido o quarto de Oldenburg como luxuoso, ou quarto digno de publicidade.

Por outro lado, se compararmos a obra com um anúncio publicitário para decoração de quartos e escritórios presente no catálogo da VI Bienal de 1961, o excesso de pelúcia e estampas de pele animal certamente destoa do consenso de bom-gosto do período. Levando em consideração a publicidade ser voltada ao público da Bienal, parece que era esperado portanto que esse público fosse de algum poder aquisitivo para contratar uma empresa de decoração, talvez conhecedores dos códigos do design, das modas de ambientações.

O crítico estadunidense Jedd Weinstein<sup>64</sup> em uma resenha para *Artforum* retomando suas impressões ao encontrar com obra do artista ainda na década de 1960, descreve a obra exposta na Bienal como um "pesadelo hermético". Segundo ele, há ali um jogo entre normalidade e anormalidade na cena que revelaria a perturbadora linha tênue que passou naquele período a dividir o design e a arte. De um lado, uma decoração comum ou típica de um quarto de motel do período, com elementos reconhecíveis para o público estadunidense, por outro a manufatura obsessiva e meticulosa dos objetos pela mão do artista: "formas retangulares ganhavam uma aparência losangular, detalhes eram apagados e formas generalizadas em maquetes para que o quarto pudesse atingir seu 'significado'<sup>65</sup>".

O ambiente simplificado e acético que para o crítico brasileiro é considerado um ponto fraco, para o crítico estadunidense é justamente o que o interessa e perturba na obra. Weinstein completa o argumento escrevendo: "E nós, jovens contemporâneos, boquiabertos com a ideia de que a arte poderia ser isso, também pensávamos em como poderíamos fazer para que nossos próprios quartos ficassem assim".

Em *Verdade Tropical*<sup>66</sup>, Caetano Veloso descreve diferentes espaços de sua trajetória artística chegando em seu apartamento em São Paulo, na Avenida Ipiranga. Ao contrário dos casarões de Santo Amaro na Bahia, "casarões cobertos de limo no qual nascera e crescera", ou as ruas de Salvador, onde começou a desenvolver seu experimentalismo artístico, ou ainda os apartamentos que morou no Rio de Janeiro, em Copacabana, o apartamento no centro de São Paulo tem uma descrição mais detalhada e uma proposta estética mais envolvida.

O imóvel que ele morou entre 1966 e 1969 era repleto de "imensos espaços vazios", "móveis transparentes de cores variadas e ácidas", "poltronas infláveis de plástico também transparentes (Veloso, 2017, p.216)", na sala "um manequim de fibra de vidro, uma figura de

---

<sup>64</sup> WEINSTEIN, Jeff. "Old Softies: Claes Oldenburg in Retrospect" In. *Artforum*. Nova York, Janeiro de 1996. (Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199601/old-softies-claes-oldenburg-in-retrospect-33406> , acesso 23 de julho de 2023).

<sup>65</sup> "Of course, every painstakingly hand-fashioned object was actually abnormal: rectangular forms were turned into rhomboids, details were erased and shapes generalized into maquettes so that the room could "mean." This suite-prison was the revenge the '60s would take on every hysterical bedroom in every Douglas Sirk '50s soaper. (Oldenburg says the inspiration was a Malibu motel in which each room had a different fake-fur motif.) And we youthful contemporaries, open-mouthed at the idea that art could be this, also considered how we could make our own rooms look like that."

<sup>66</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

mulher nua e careca em tamanho natural", no quarto de som com uma vitrola eram acionadas diferentes luzes coloridas de acordo com os sons emitidos: "os sons graves acendiam as lâmpadas azuis, os médios, as verdes e amarelas, e os agudos, as vermelhas" (Veloso, 2017, p. 218). Na sala de jantar comiam em uma mesa de pingue-pongue, sempre com a rede armada.

Antes de termos qualquer móvel em casa, a única ideia de decoração que me havia ocorrido, além da mesa de pingue-pongue, foi a de cobrir uma das paredes do apartamento com um vistoso anúncio de rua, desses que aqui no Brasil chamamos de "outdoors", representando uma moça bonita jogando tênis contra um imenso fundo de céu azul. Era uma propaganda de açúcar – o texto dizia simplesmente (mas algo enigmaticamente) "açúcar sacode". [...] Eu vinha, já a algum tempo, observando a beleza dos anúncios, das revistas vulgares, dos produtos de consumo, e, apesar de ser um eterno arraigado anticonsumista (detesto comprar), passei a entrar em supermercados só para olhar as latas e caixas empilhadas, desbravar os corredores multicoloridos com seu clima de ficção científica e decoratividade mística (Veloso, 2017, p.217).

Na mesma época, Antonio Dias morava em um apartamento em Copacabana que ele descreve como muito pequeno, mas que não o impediu que eu fizesse trabalhos grandes<sup>67</sup>. Segundo o artigo *Da Orla a sala de jantar*, escrito por Heloisa Pontes e Rafael Cesar, no qual os autores traçam um panorama dos espaços arquitetônicos do Tropicalismo (final da década de 1960), a Zona Sul carioca, especialmente Copacabana assume um lugar de protagonismo na cena cultural da cidade já desde a década de 1930.

Pouco a pouco, a agitação migrou dos casebres assobradados da Lapa e da Cidade Nova para edifícios modernistas à beira-mar; os cabarés e teatros da região da praça Tiradentes foram ofuscados pelas boates e pelos cinemas de Copacabana; o automóvel, o uísque, os discos e hábito de ouvi-los em casa na companhia de amigos surgiram como sinônimo de sofisticação para homens e mulheres de extração social elevada. E a praia, com seus banhistas jovens e sadios, tornou-se uma extensão dessa nova maneira de reivindicar o Rio de Janeiro moderno e tropical (Pontes; Cesar, 2019, p. 673).

Essa atmosfera efervescente das ruas dos centros urbanos, certamente passou pelas paredes dos apartamentos para dentro da produção dos artistas. Mesmo depois de se mudar para uma

---

<sup>67</sup>Entrevista a Hans-Michael Herzog, 2009, p. 126.

casa maior em Santa Teresa, quando se casou, Dias ainda mantinha uma relação da sua obra com o seu entorno.

No filme *Ver ouvir* (1967) [figura 9] ele aparece deitado no centro de uma cama vestido uma máscara branca que tapa os olhos e a boca aos moldes de máscaras usadas contra gases tóxicos e bombas. Apesar do inusitado acessório ele se veste casualmente com uma calça cáqui e uma camisa preta, os pés calçados ficam no limite entre o dentro e o fora do colchão. O realizador, Antônio Carlos Fontoura, parece filmar de cima de uma cadeira ou escada, movimentando a câmera da esquerda para direita, acompanhando as diferentes obras do artista espalhadas no quarto. A própria colcha da cama parece uma obra de arte, assim como na cabeceira está uma superfície escrita "perigo", provavelmente uma placa de trânsito.

A palavra perigo parece ecoar com a máscara, como se houvesse algo no ar que pudesse ser danoso à saúde. Após a cena do quarto Dias aparece caminhando pelas ruas e pegando um ônibus com a máscara e outros acessórios, como um coração pregado no centro da blusa. Em uma cena ele caminha com as costas coladas em um muro, como quem busca passar despercebido, em outra ele corre na praia, sem fantasia, mas completamente vestido.

Em meio às imagens alguns comentários do artista são inseridos em off, eles soam contraditórios entre si: "fazer arte me parece uma pentelhive e o resultado é sempre medíocre", "desenho para mim é uma carta onde tenho que dizer tudo que eu estou pensando, desenho para saber onde estou". Ou em uma formulação digna de Andy Warhol: "o ato de pintar me chateia, se eu pudesse mandava alguém pintar por mim", mas que logo vem acompanhada de "há um sentido mágico no que eu faço".

Essas afirmações, que parecem traçar mais do que uma ambiguidade de Dias em relação com a arte, uma imagem que ele quer passar enquanto artista: um homem despreocupado e pessimista, ao mesmo tempo que ligado de maneira íntima com o fazer artístico.

### **3. 2 A Morte americana e o desmembramento corporal**

No livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, publicado em 1967, o narrador narra o assassinado de um militar estadunidense responsável pela implementação de diversos golpes de estado na América Latina:



Eu apertei na mão a automática para atirar e ergui o corpo, mas eu tropecei no fio e fez um enorme barulho a poltrona se arrastando. O Adido Militar estava de costas imóvel e de braços abertos e pregado à parede aterrorizado pelo barulho que eu tinha feito. Eu atirei no gordo Adido Militar e vi a bala penetrando lentamente em sua barriga e o gordo ianque tombou no chão se contraindo de dor. Eu comecei a sentir medo e os meus dedos tremiam prendendo a pistola automática. Eu armei a pistola puxando para trás a peça e a peça prendeu no meio do caminho. Eu tentava armar a pistola, mas não conseguia armar. Eu cheguei ao corredor e fugi de pânico. Eu saí para rua, olhei para os lados e a embaixada americana estava situada no meio de um campo. Eu procurei em toda embaixada um carro para fugir, mas não encontrei (Agrippino de Paula, 2001, p. 123).

Além da profusão da palavra "eu" repetição à exaustão pelo o narrador, não apenas nesse trecho, mas no livro como um todo, chama atenção o próprio assassinato em si. *PanAmérica* é um livro regado por mortes já desde o primeiro capítulo, porém a guinada de intenção política do protagonista é em certa medida novidade dessa passagem.

Na coleção de sonhos de Charlotte Beradt coletados no período do Terceiro Reich<sup>68</sup> ela ressalta o sentimento de estranheza pelo fato que dentro do grande conjunto de sonhos que chegaram até ela serem inexistentes os sonhos no qual a pessoa que sonha assassina um membro do alto escalão nazista. Assim como é ainda mais desconcertante as tão escassas tentativas de assassinato de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial.

A escrita de *PanAmérica* muitas vezes lembra um universo onírico, um sistema de escrita regido pela inverossimilhança, pelos contrastes mais improváveis que desrespeitam os limites da vida e morte, ficção e documentário, sonho e realidade. Entre 1966 e 1967 Antonio Dias estava trabalhando em uma adaptação do livro de Agrippino de Paula para os quadrinhos, tendo uma obra *O Cego* inclusive assinada em parceria com o escritor<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> BERADT, Charlotte. **Sonhos no Terceiro Reich**. São Paulo: Fósforo, 2022.

<sup>69</sup> Documentação levantada por Sérgio Martins: "Além do manuscrito de PanAmérica (ainda com o título provisório As divindades eróticas: uma epopéia), Dias levou para a europa um roteiro de Agrippino especialmente pensado para quadrinhos, intitulado "O atentado contra o adido militar norte-americano" junto com uma procuração que lhe dava poder para negociar os direitos autorais deste último. (Martins, 2023, p.77)

Essa proposta conjunta entre Dias e Agrippino de Paula parece natural à obra do artista, não só pelo notório interesse de Dias pelas histórias em quadrinhos, inclusive quadrinhos nacionais e em certa medida contra hegemônicos, como ele já descreve existir na sua infância e adolescência<sup>70</sup>, mas a visualidade do texto de *PanAmérica* tem paralelos com a sua produção nos últimos anos.

A passagem na qual o Adido Militar é assassinado ecoa algumas pinturas de Dias que desde 1964 envolvem a figura do militar como é o caso de *General, cuidado com o gato* (1964). A pintura representa uma espécie de paranóia na qual até o seu gato poderia estar pronto para te matar ou ser um agente infiltrado. Além do lado cômico e fantasioso da pintura, ou mesmo onírico, é difícil não pensar nessa paranóia como própria de um período de intensidades nos conflitos entre Estados Unidos e União Soviética na Guerra Fria e o recém implementado golpe militar nacional (que não deixa também de manter relação com a geopolítica global).

Apesar de alguns anos depois, quando já havia chegado à Europa em exílio, Dias produzir uma série de pinturas com recorrentes alegorias ao apoio estadunidense ao golpe de estado no Brasil, como *Emblema para esquadrilha assassina* (1967), *A Morte de Black Hawk* (1967), *A Morte Americana/ Invasor* (1968), a temática está já está nas suas obras de 1964, quando ao rosa e vermelho a inclusão do azul ao lado da última, tende a invocar a bandeira dos Estados Unidos.

Em uma escultura de 1964, *Vencedor?* [figura 10], uma espécie de mancebo segura um capacete militar e uma caixa que guarda uma silhueta de madeira listrada de vermelho e azul ao lado de um estofado de cor bege de forma arredondada (talvez um cérebro?) da qual brota uma língua vermelha. Em uma análise um pouco direta, o objeto inanimado cuja caixa no centro do suposto corpo guarda as cores da bandeira ianque e uma espécie de fragmento corporal grotesco seria uma alegoria do militar, supostos vencedores na chamada oficialmente "revolução" da política brasileira.

Os títulos de Dias e a recorrência de certos temas, abrem espaço para que suas formas amorfas sejam interpretadas pelo espectador, mesmo que sua se vistas separadamente do conjunto da obra elas se mostrem enigmáticas. Formas muito parecidas com a silhueta

---

<sup>70</sup> "Havia já nos anos 1950 um movimento de comics brasileiro, com heróis do sertão brasileiro, era o que então me interessava mais" Entrevista a Hans-Michael Herzog, 2009, p. 128.

militar, cortadas em madeiras, pintadas ou por vezes ainda estampadas, são associadas em outros trabalhos como bebês (*Bebê Enigmático*, 1965), um herói desmembrado ou torturado (*Os Restos do herói*, 1965), um prisioneiro (*Fumaça do prisioneiro*, 1964) um piloto de guerra americano (*A Morte de Black Hawk*, 1967), um pedaço de carne (*Estou pronto*, 1965), um pênis (*América, o herói nu*, 1966).

Essa posição de incerteza e mutação de algumas formas e seu sentido pelo espectador talvez faça parte dessa atmosfera de paranóia e declarações indiretas que tomam conta do ambiente cultural brasileiro como um todo. Dentro de seus relatos da época o artista narra a sua insegurança de deixar alguns livros amostra em sua casa: "você escondia tudo dentro de geladeira, livro atrás de geladeira... Não fosse a tragédia que se abateu sobre a vida de tantos brasileiros, às vezes eu vejo aquele período até como uma aventura jocosa, como um jogo ainda que mortífero<sup>71</sup>".

Por outro lado, existe algo próprio na poética de Dias que busca representações que contenham em si muitos sentidos, ao mesmo tempo que tenciona as possibilidades de leitura de formas muito reconhecíveis. Os limites ambíguos entre herói e vilão, entre pênis e um braço, entre tripas, sangue ou uma língua, parece nortear a construção de sentido de seus trabalhos<sup>72</sup>.

Comparando as obras de Dias que fazem referência aos Estados Unidos com a pintura do mesmo período *Eu Quero Você* (1966) [figura 11] de Marcello Nitsche, na qual há uma apropriação do famoso cartaz de guerra estadunidense convocando os cidadãos para a guerra. Apesar de também fazer uso de contraste entre texturas da tinta acrílica e de uma gota de sangue vermelha brilhante com enchimento, Nitsche faz uma citação direta a um material impresso estadunidense (abrindo margem para uma interpretação política bastante direta: o que o Tio Sam quer é sangue), coisa que não parece acontecer na produção de Dias.

---

<sup>71</sup> Entrevista a Hans-Michael Herzog, 2009, p. 130.

<sup>72</sup> Isso também aparece por meio do duplo sentido de palavras em sua fase posterior da década de 1970 no seu jogo de palavras como "anywhere is my land" na qual a palavra *anywhere* carrega um duplo sentido, tanto em qualquer lugar, quanto nenhum lugar.

Outra comparação interessante é com a obra *Glu Glu Glu* de Anna Maria Maiolino também de 1966 [figura 12]. Como Dias e Niesche, Maiolino também faz uso de tecido acolchoado para dar forma aos elementos do corpo humano. Em uma caixa branca, se encontra um busto humano construído com acolchoado azul, nela não há detalhes no rosto, apenas uma boca aberta pintada com lábios vermelhos a onomatopeia "glu, glu, glu", seguindo o movimento de engolir, o olhar passa para uma outra caixa, essa com órgãos do corpo humano. São identificáveis os intestinos, o estômago e algo entre um pulmão e um coração.

Na obra de Maiolino, por mais que o corpo seja representado apenas parcialmente, a estrutura ainda guarda uma coerência, a obra é vertical como um corpo humano vivo: a cabeça se encontra em cima dos órgãos que estão mais ou menos na disposição habitual de um organismo.

Se analisarmos em comparação a obra de Dias, *Os Restos do herói* (1965) [figura 13] A silhueta que possivelmente é uma figura humana fica embaixo dos órgãos reconhecíveis. O coração, o braço/pênis, os ossos e outras tripas, que se dividem em uma estrutura losangular branca e preta que fica atrás da caixa e não como no caso de Maiolino na mesma linha de profundidade. Dias não respeita as leis da gravidade, os limites da tela, ou das divisórias que dividem a sua área. Apesar da delimitação de espaços ser uma característica da obra do artista, muitas vezes essas divisórias parecem ser construídas para serem desrespeitadas por esses elementos amorfos que escapam das linhas seja no plano bidimensional ou tridimensional.

Linda Nochlin, em seu livro *The Body In Pieces*<sup>73</sup> argumenta que a fragmentação do corpo é uma característica central da modernidade artística. Em uma análise mais restrita ao século XIX francês, ela afirma que a perda do senso de completude e de universalidade é uma marca social e psicológica do sujeito moderno nas grandes cidades e a pintura traria para superfície essa conjuntura.

Em uma análise da pintura de Manet, *O Baile de Máscaras na ópera* de 1873, ela foca em uma perna feminina na parte superior do quadro, saindo de um dos camarotes. Manet teria de

---

<sup>73</sup> NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Thames and Hudson, 2001.

maneira geral em sua obra, mas também nessa pintura, especialmente nessa perna decepada, um interesse em levar a pintura de encontro com a produção gráfica mais "baixa" e "popular", especialmente ao de cartunistas para os quais, como descreve Nochlin, "brincar com os significantes fazia parte do vocabulário humorístico, em um grau que não era permitido aos artistas sérios de alto nível"<sup>74</sup> (Nochlin, 2001, p.39)".

Pernas desenhadas de maneira similar poderiam ser encontradas em ilustrações, mas também em diversas publicidades do período, como demonstra Nochlin. Assim, esse detalhe canto da tela, joga com o significado de uma casualidade indecorosa para a divulgação dos serviços que poderiam ser encontrados na casa de ópera, "como o relógio pendurado do lado de fora da loja do relojoeiro ou o sapato do lado de fora do sapateiro (Nochlin, 2001, p.40)".

A preponderância nas fotografias desde o século XIX, mas chegando também a década de 1960, de partes do corpo isoladas para a divulgação de produtos específicos, como uma perna isolada para a publicidade um sapato, mulheres sem pés nem cabeça em anúncios de espartilhos e sutiãs, cabeças sem corpo para enfatizar o charme de um chapéu levam a representação do corpo fragmentado para o cotidiano do repertório visual de um habitante de um centro urbano.

A *pop* arte recupera sem dúvida elementos dessa cultura visual, se analisarmos as obras expostas na IX Bienal de São Paulo, o *Grande Nu 53* de Tom Wesselmann é nitidamente inspirado em um olhar publicitário dos seios femininos. Já no caso de Jackie de Andy Warhol, parece que o recorte da imagem é mais inspirado em um olhar jornalístico e investigativo que busca violar a intimidade da figura representada em um momento de fragilidade.

Na condição brasileira, porém, analisando essas obras de Antonio Dias, mesmo contendo nelas insinuações eróticas, órgãos genitais há uma violência física que não é representada da mesma maneira pelos artistas estadunidenses. Ao ver os corpos fragmentados inevitável não lembrar nas práticas de tortura e extermínio que se tornaram recorrentes e institucionalizadas na segunda metade da década de 1960.

---

<sup>74</sup> "Such metonymies were the stock-in-trade of 'low' for 'popular' artists, cartoonists especially, for whom playing with the signifiers was part of the humorous or suggestive vocabulary of their enterprise to a degree not open to serious high artists."

Quando Warhol serigrafia um acidente de carro ou as cadeiras elétricas ele o faz a certa distância, levando por uma espécie de fascinação mórbida. Thomas Crow descreve a dialética entre aparência e essência, ou entre vida e morte em sua obra<sup>75</sup>, ele argumenta que existe uma certa profanação da imagem sendo trabalhada. Primeiro porque ela não é uma imagem conhecida a priori, mas muitas vezes retirada de arquivos que nunca foram a público, no trato com essa imagem ela é recortada e depois impressa em serigrafia repetidas vezes, incorporando possíveis borrões e super saturações no processo.

Essa repetição excessiva das imagens, por exemplo de acidentes de carro, envolve uma espécie de duplicidade do mecanismo da notícia, daquilo que está nas capas dos jornais e é noticiado todo dia, uma certa uniformidade da representação ou comunicação. Nesse excesso de imagem, porém se encontra a ausência de vida (seja de James Dean, John Kennedy, Marilyn Monroe ou de um anônimo que foi envenenado por uma lata de atum). Os trabalhos de Warhol da série *Death and Disaster* são inevitavelmente permeados por uma atmosfera macabra, porém a experiência de morte, mesmo que brutal, não implica em um gesto visceral por parte do artista. Sendo o corpo no caso da obra de Warhol apenas uma imagem indireta.

No caso de Dias o sensorial físico se mostra muito mais aguçado, as partes acolchoadas remetem pelo olhar a uma experiência de toque. A violência na obra de Dias parece ser encontrada não nas manchetes de jornal, mas no ambiente de intimidade.

### ***3.3 Coração para Amassar***

Na pintura *O Sorriso* [figura 6], comentada no início deste capítulo, está uma das primeiras aparições da forma do coração na obra de Dias, tanto como símbolo e quanto como órgão. No centro do quadro estão dois "corações-símbolo", um contido dentro de um círculo branco com padronagens de flores, outro, abaixo deste, irradia linhas brancas e azuis, podendo evocar simultaneamente o poder do coração de Jesus ou talvez uma medalha de honra militar, que costuma adornar os uniformes na frente do peito esquerdo, com as fitas nas cores da bandeira dos Estados Unidos. No canto inferior direito, um "coração-órgão" fora do corpo humano se encontra ao lado de uma imagem amorfa, monstruosa e dentuça que ameaça

---

<sup>75</sup> CROW, Thomas. **Modern Art in Common Culture**. New Haven: Yale University Press, 1996.

comê-lo<sup>76</sup>. A representação do coração parece um dado exemplar da poética de Dias nesse momento momento de sua trajetória e de sua produção no Brasil.

Na fatídica passagem de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, na qual a protagonista Macabéa vai a cartomante, o narrador descreve as impressões que ela tem do cômodo: "olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta. [...] Apontou o quadro colorido onde havia exposto em vermelho e dourado o coração de Cristo. (Lispector, 2020, p.65)"

É de interesse notar que a indústria, seja ela a manufatura de objetos em série ou a indústria do entretenimento, fonográfica e cinematográfica, apesar de ter como característica comum a reprodução em série, ela não é homogênea em todas as partes do mundo, mas adequada às realidades técnicas, culturais e econômicas de cada país ou região. Assim o repertório visual do Brasil e da América Latina como um todo é muito diferente do de um país anglo-saxão e protestante como os Estados Unidos. Essas diferenças podem ser notadas de maneira mais ampla, mas também em pequenas particularidades, como por exemplo o símbolo do coração, que aparece não só no texto de Lispector, mas na produção de outros artistas e especialmente na de Antonio Dias em diversas pinturas entre 1964 e 1966, culminando na obra *Coração para amassar* (1966).

Na descrição de Lispector o plástico, ou seja um móvel ou uma flor feita por uma indústria é lida pela protagonista como um elemento de luxo, afinal neste momento no Brasil, uma flor de plástico era provavelmente mais cara, ou pelo menos mais rara do que uma flor verdadeira. A impressão também pode ser gerada pela migração de Macabéa, do Nordeste, onde as cidades eram menores e menos industrializadas, para o Sudeste, onde as maiores indústrias se encontravam. Mas nessa passagem o que chama mais atenção é a coexistência entre os móveis de plástico, de alguma maneira o símbolo do progresso industrial, do design contemporâneo, coexistindo com o coração de Jesus, um elemento mais próximo da iconografia popular.

---

<sup>76</sup> Tal figura, cuja principal característica é uma boca cheia de dentes, também se repete no canto direito, abrindo a imagem, se a lermos da esquerda para a direita. No canto inferior esquerdo, essa personagem de pele vermelha come um pedaço rosado de carne cheio de ranhuras, com a mesma voracidade e com os mesmos olhos vidrados que o Saturno de Goya devora o próprio filho.

Havia sim nos Estados Unidos publicidades que envolviam a forma do coração, um dos exemplos é uma fotografia de 1955, na qual Marilyn Monroe posa ao lado de um deles enorme cortado por uma flecha na ocasião do dia dos namorados. Em um exercício especulativo, cabe imaginar que se os artistas pop estadunidenses incorporaram tal figura, apesar de ser um símbolo raro na obras do período, seria por exemplo em uma caixa de bombons em formato de coração, ou em óculos escuros como os do filme *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962).

Mas o sentido da forma na iconografia brasileira passa por uma tradição católica muito mais forte. O coração de Jesus no Brasil pode ser encontrado pelo menos desde o final do século XVIII. A imagem está presente em duas esculturas atribuídas a Aleijadinho: uma representação da Virgem segurando um coração, uma metonímia do corpo de Cristo e em uma talha na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, na qual de coração brotam dois pés e duas mãos completando um adorno no topo do altar. Em ambas representações a forma é um órgão, com limites mais amorfos e com a textura das veias e artérias, mantendo também proporções próximas às reais.

Mas dentre os artistas brasileiros, Dias é o que certamente mais explorou essa iconografia popular, principalmente entre 1964 e 1966. Entre esses anos o artista explora múltiplas variantes dessa mesma forma. Em uma pintura sem título de 1964, o artista faz uso de um tecido acolchoado para dar forma a um coração com artérias estilizadas ao mesmo tempo que na parte superior da obra, o coração também se torna estampa sobre as nádegas de um corpo vestindo uma saia curta. Em outra obra sem título do mesmo ano, essa imagem do coração marcado pelas linhas de uma nádega aparece novamente, dessa vez expelindo um líquido com bolinhas vermelhas<sup>77</sup>.

Na pintura *General Cuidado com o Gato* [figura 14], na qual o artista ainda faz uso de uma técnica mista em gesso, a ameaça do gato com uma faca dá lugar no quadrado seguinte a um gato pacífico vendo televisão, em uma sala na qual há um coração na parede. Esse coração além de ironizar o estado de espírito tranquilo do gato, faz referência aos comuns corações de Jesus presentes nas casas católicas no Brasil.

---

<sup>77</sup> Essas "bolinhas" como eu chamei, ou pequenas marcas repetitivas, irregulares em sua forma, mas de tamanho aproximadamente equivalente, podem ser pensadas como antecessores dos respingos nas pinturas posteriores de Dias.



Na pintura redonda *Jogo de Náusea* de 1964 o coração assume a forma da carta de baralho do naipe de copas<sup>78</sup> adicionando ainda um novo significado potencial para a forma do coração. Dentre todas as outras formas exploradas por Dias talvez o coração seja a mais facilmente identificável e uma das mais recorrentes. O limite entre o coração-símbolo e o coração órgão que podia ser distinguido em *O Sorriso* também vai ganhando uma espécie de meio termo como no caso do *Os Restos do Herói* (1965), na qual o símbolo cartunesco ganha uma aorta.

É de interesse também notar que o coração também é central no trabalho de outra artista latino-americana, a argentina Délia Cancela. Em duas pinturas de 1964, *Coração Destroçado* (*Corazón Destrozado*) e *Coração e Laço* (*Corazón y Moño*), é possível identificar também um jogo de ambiguidades produzidos entre a forma e seus significados.

Ao mesmo tempo que *Coração e Laço* lembra uma espécie de caixa de bombons, o laço exerce uma relação estranha com a pintura, pois está colado sobre ela gerando uma estranheza. O laço, que parece comprado pronto, por assim dizer, contrasta com a pintura do coração, que apesar de ser extremamente uniforme tem seus contornos desenhados à mão livre. A própria disposição do coração na tela parece nos comprovar uma certa casualidade no desenho, pois sobra mais espaço preto na parte de cima do quadro do que na de baixo, sendo que a ponta inferior parece se encolher para caber nos limites da tela. A impressão é de que algo orgânico, romântico, está sendo dado de presente para alguém de maneira quase arbitrária e impessoal.

A *Coração Destroçado* [figura 15] carrega ainda mais esse desconforto, numa clara alusão à uma desavença pessoal amorosa, o que seria descrito como um coração partido, se torna materialmente grotesco, com pedaços tridimensionais do órgão pendurados para fora da tela.

A obra *Coração para amassar* (1966) [figura 16], de Antonio Dias, certamente guarda semelhanças com as pinturas de Cancela, a começar pelo título da obra, que também evoca um sofrimento amoroso, afinal um coração amassado é um coração maltratado, dolorido. Esse coração acolchoado poderia ser o coração de Jesus? Afinal dele emana uma luz vermelha como nas representações de Cristo. Ou seria essa luz vermelha referências a casa

---

<sup>78</sup> Forma que possivelmente faz referência a uma mesa de jogos.

noturnas e o coração uma espécie de almofada temática de um motel? Provavelmente um pouco de tudo isso.

É de interesse, porém analisar o sentido plástico forte evocado pelo título. O estofado de que é feito o coração convida ao ato de apertar e amassar. Assim podemos imaginar a transformação de um símbolo forte, rapidamente identificável, se desfazendo, sendo amassado, se transfigurando em uma outra forma menos legível e produzindo ambiguidade, uma ambiguidade figurativa.

Esse procedimento parece ser um dos centros da produção de Dias, de novo aqui, é reiterado o ato apaixonado de gerar contradição e ambiguidade como uma característica própria de sua poética.

Inspirado por uma poética quase surrealistas de livre associação e pela pintura automática<sup>79</sup>, algumas pinturas de Dias chegam a lembrar a série de René Magritte intitulada Chave dos Sonhos, na qual as representações dos objetos não correspondem às legendas expostas abaixo de cada uma delas. Porém no caso do artista brasileiro, não há apenas uma confusão entre palavras e objetos, mas na própria representação de tais símbolos e os limites entre formas distintas. Se em Magritte as formas são quase retiradas de uma enciclopédia ou dicionário, em Dias tripas se tornam corações, que se tornam salsichas, que se tornam pênis, que se tornam punhos e assim por diante.

Segundo Sérgio Martins, em seu livro recém publicado sobre a produção de Antonio Dias<sup>80</sup>, o artista teria buscado na estrutura de suas obras da década de 1960, na fratura do suporte pictórico, uma espécie de alegoria ao "chão desigual e contraditório" dos signos pop no Brasil, operando como "contrapesos formais que os lastreiam à experiência cindida de uma emergente cultura de massa em conjuntura semiperiférica (Martins, 2023, p.53)".

De fato pode-se somar a essa amálgama de símbolos e formas que se transmutam entre o reconhecível e o irreconhecível, o suporte, que por vezes dá limites para essa representação,

---

<sup>79</sup> Segundo o artista: "pintava de maneira automática, uma imagem puxando a outra. Era uma livre associação do símbolo." Entrevista de Antonio Dias à Lucia Carneiro e Ileana Pradilla. Coleção Palavra do artista. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999, p.13.

<sup>80</sup> MARTINS, Sérgio. Arte negativa para um país negativo. São Paulo: Ubu, 2023.

com linhas grossas e caixas fechadas, outras vezes proporciona a expansão irregular e a própria deformação de alguns símbolos em sua superfície irregular.

## 5. Mira Schendel de 1964-1968

### 5.1 Tem mais samba no som que vem da rua

Para alguns críticos, o trabalho de Schendel faria um contraponto à cultura consumista da imagem crescente na década de 1960. Geraldo de Souza Dias, analisando as naturezas-mortas da década desta década, afirma:

Em meados dos anos 1960 ela se movimentaria na era da pop art em direção contrária à dos artistas norte-americanos submetidos ao mundo dos objetos da sociedade de consumo. Isso fica evidente pela maneira pela qual reproduz rótulos de garrafas e embalagens em suas naturezas-mortas: eles se destacam da composição e funcionam como indicativos de seu uso corriqueiro. (Dias, p. 95, ano XX)

Também Ronaldo Brito, no ensaio *Os Flúidos dos Sólidos*<sup>81</sup>, comenta que os espectadores acostumados a "acompanhar imagens no vídeo ou no cinema, em fotos e outdoors" com um olhar viciado na "captação imediata e sumária do mundo" seriam confrontados com uma ideia diferente de olhar pelo trabalho de Mira. Em suas palavras: "tudo ali será conquista da percepção ou simplesmente não será (Brito, 2005, p.290)".

No pensamento e na poética de Mira, porém, parece não haver lugar para dualismos, a variedade de desdobramentos que seu trabalho atingiu ao longo dos anos, sempre se abre para o mundo e para uma multiplicidade de leituras e abordagens. Como descreve Taisa Palhares: "há investimento na coexistência de polaridades em um permanente campo de forças que move e alimenta a própria obra. Conservar-se nesse espaço de tensão, no contato entre os opostos, parece ser a chave da energia que alimenta a poética da obra de Mira. (Palhares, p.14, 2014)"

Não se enquadrando em nenhuma corrente da época, como o concretismo, o neoconcretismo ou com a pop arte, a investigação do contato da artista com o mundo ao seu redor e sua materialidade (um cenário que inclui de técnicas de reprodução em massa de imagens,

---

<sup>81</sup> BRITO, Ronaldo. "O fluido dos sólidos". In. **Experiência crítica**. Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac e Naify, 2005. p.290.

alimentos, objetos etc.), está para além de uma simples negação da realidade industrial. Também não se aproxima exatamente do que a jovem geração carioca estava realizando.

Em seu ensaio *Mira, o tempo redescoberto*<sup>82</sup>, Lisette Lagnado descreve os encontros com a artista:

Cada encontro com Mira tinha uma intensidade com energia para se estender noite adentro, povoada de múltiplas interrogações, tamanha era sua paixão por esmiuçar as fontes filosóficas do processo criativo, conduzindo a visita por um labirinto de referências, saltando sem artificialismo algum, da ontologia de Heidegger à lógica de Wittgenstein, incluindo um desvio inesperado pelas composições do rock Maluco Beleza, Raul Seixas. No entanto, entre essas tribos aparentemente heterodoxas emerge um eixo de questões irredutíveis: a metafísica, o ser no mundo, a estética (Lagnado, p. 69, 2014).

Essa constelação de referências, que vão da filosofia à outros elementos da cultura não-intelectual, mais banais, não aparecem apenas na pessoa de Mira, mas em sua própria produção. Um objeto exemplar nesse sentido é uma obra da série de Objetos Gráficos exposta pela primeira vez na Bienal de Veneza de 1968, nela, além de um desconcertante espaço vazio que sustenta fragmentos de textos. Esses textos refletem o contato da artista com a atmosfera cultural que a rodeava: trechos de conversas e anotações de leitura de um amigo filósofo e linguista alemão Max Bense, assim como um poema de sua autoria reproduzido nos dois lados do acrílico, versos do livro de poemas *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto e letras de canções de Chico Buarque<sup>83</sup>.

É de interesse pensar que essa simultaneidade da frente e do verso nas obras em acrílico de Mira, aparecem também no disco de vinil: para escutar um disco por completo é necessário virá-lo do lado A para o lado B quando se chega na metade. Assim como um poema muito longo, quando editado em um livro também começa na frente da página e termina no verso<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> LAGNADO, Lisette. "Mira, o tempo redescoberto" In.. **Mira Schendel** / exposição: curadoria Tanya Barson e Taisa Palhares São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

<sup>83</sup> *Madalena foi pro mar e Tem mais samba* gravadas no álbum "Chico Buarque de Hollanda" de 1966. Essas canções ressurgem como fragmentos em outros trabalhos da época.

<sup>84</sup> Ao escrever sobre as sobreposições de monotípias de Mira em 1964, Mário Schenberg as compara com a improvisação musical: "A possibilidade de sobrepor de muitos modos as mesmas monotípias nos dá um tipo novo de obra aberta. O espectador tem a liberdade de construir sobreposições variadas e de escolher as que mais lhe agradam. Essas mil folhas de monotípias de Mira são assim análogas a certas obras musicais abertas, em que várias partes do texto musical podem ser executadas em ordens livremente determinadas pelo executante (Schenberg, p. 22, 1988)".

Analisar as obras de Mira como um modo de "organização da experiência do caos no mundo", como propõe Cauê Alves<sup>85</sup> pode ser revelador. Nesse caos estão um meio cultural do período, os debates da época, jornais revistas e estímulos visuais diversos, assim como ao que se encontrava imediatamente ao seu redor, no alcance da mão: sejam tratados religiosos ou filosóficos, copos de cerâmica, latas de alimentos ou de tintas, música ou poesia. Não parece ser a toa que muitas das primeiras pinturas de Mira sejam de seu ateliê: uma observação imediata do seu entorno enquanto trabalhava. Não só os textos e objetos mas também materiais que estão disponíveis um pouco por acaso ao seu redor, como o acrílico<sup>86</sup> ou o papel de arroz, são elementos estruturais de sua poética.

No caso de Schendel, é notável que a sua relação com o seu entorno e o seu esforço de apreendê-lo se conecta diretamente com sua biografia de imigrante e refugiada, com múltiplas pátrias, ou sem nenhuma, para qual múltiplas línguas, referências e sobrenomes coexistem e se transferem para as obras<sup>87</sup>.

Mira (Myrrha Dagmar Dub) nasceu em Zurique, na Suíça, em 1919 e viveu na Europa até 1949, quando chegou ao Brasil como refugiada. Sua vida na Europa foi marcada por um ambiente de guerras e perseguição do povo judeu. Seu pai nasceu na República Tcheca, já sua mãe era de ascendência italiana e alemã. Apesar da família judaica, Mira foi batizada na igreja católica e o catolicismo se manteve presente durante a maior parte de sua vida.

A primeira língua de Mira era o italiano, pois desde de muito jovem viveu com a mãe e seu segundo marido em Milão, mas as viagens para visitar os avós paternos eram constantes e ela desenvolveu uma relação familiar com a língua alemã e a cultura judaica. Na Itália ela

---

<sup>85</sup> ALVES, Cauê. "Mira Schendel em diálogo com Vilem Flusser: Língua e realidade" In. p. 38

<sup>86</sup> Nas palavras de Mira: "[...] nas minhas andanças aqui pelo bairro, nos passeios de tarde – toda fabriquinha me atrai [...] – e encontrei uma fábrica onde faziam luminosos [de acrílico] Entrei lá, pedi permissão, disse que era artista – meu único jeito de começar a mexer com aquilo –, perguntei se me deixavam olhas os refugos. E me deixaram. [...] olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico também transparente, branco obviamente". SCHENDEL, Mira In. SALZSTEIN, Sônia. Mira. **No vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p. 2.

<sup>87</sup> Como nota Rodrigo Naves, o Brasil pode ter um papel central nessas experimentações, representado uma zona propícia e desenraizada de uma forte tradição artístico-filosófica como o ambiente cultural europeu (NAVES, Rodrigo. "Mira Schendel: o mundo como generosidade" In. SALZSTEIN, op. cit.) Sônia. Mira. **No vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.)

ingressa em uma formação em filosofia, que é interrompida por um decreto antissemita, e acaba por fugir para a Europa Oriental. Ela se casa em Sarajevo e adota o sobrenome do marido, Hargesheimer, voltando à Itália em 1946.

Enquanto vive em Roma com o marido, ela trabalha para a Organização Internacional de Refugiados e acaba por receber permissão para residir no Brasil em 1949, aos vinte e nove anos de idade. No período de mais de um mês que ela esteve no navio atravessando o Oceano Atlântico, ela trabalhou como datilógrafa.

Chegando ao Novo Mundo ela e o marido se mudam para o Sul do país, em Porto Alegre, na qual já havia uma comunidade alemã consolidada. Logo nos primeiros anos ela começa a fazer cerâmicas e a frequentar a Escola de Belas Artes de Porto Alegre. Posteriormente ela teria cursado aulas no Serviço Nacional de Aprendizagem industrial (SENAI), nas quais ela teria aprendido as ferramentas para trabalhar como desenhista.

Na época, não havia nenhuma Galeria em Porto Alegre, mas no Auditório do Correio do Povo realizavam-se mostras de arte moderna, na qual Mira expôs suas primeiras pinturas em 1950. Em 1951, ela se inscreve e é selecionada e premiada no Salão de Universitário Baiano de Belas Artes em Salvador, o que a encorajou a se inscrever na primeira Bienal de São Paulo, na qual ela também expôs um pequeno óleo sobre cartão, no mesmo ano.

Quando se muda para São Paulo em 1953, em busca de novos ares, passa a morar no centro e visita exposições, frequenta conferências, concertos e mostras de cinema. Torna-se sócia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e frequenta a Seção de Artes da Biblioteca Mário de Andrade. Se inscreve para a Segunda Bienal de São Paulo em 1953, mas não chega a enviar a obra, pois nutre insatisfação com o próprio trabalho.

Nesse primeiro ano na capital paulista ela trabalha como desenhista gráfica fazendo cartazes para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e depois como ilustradora na editora Melhoramentos. Em 1954, ela é responsável pela capa de diversos livros da editora Herder e volta a expor em São Paulo (na Galeria Selearte e no ano seguinte na Galeria Arte São Luiz), já incorporando o papel de arroz. No mesmo ano ela tem uma exposição individual no MAM-SP.

É notável na biografia de Mira não só o trânsito constante, mas a proximidade com a produção gráfica e intelectual, trabalhando em editoras. Em 1956 Mira passa a viver com o livreiro Knut Schendel, de quem também toma emprestado o sobrenome alguns anos depois e que também reitera o contato com publicações recentes de todo o mundo. Em 1957, nasce sua filha Ada e a carreira de Mira entra um pouco em um hiato. Ela volta a produzir intensamente em 1962 já indicando um novo caminho para a sua produção.

## 5.2 NOW THAT I AM BACK

Em uma grande tela pintada de um fundo amarronzado, pintada em 1964 [figura 17], lê-se em letras impressas em stencils de cor também escura um texto em inglês que evoca uma passagem da *Iliada*, na qual o herói Aquiles volta retorna a batalha para vingar a morte de seu amigo<sup>88</sup>. Talvez esse seja o primeiro quadro de Mira onde tem algo escrito e ao longo da década de 1960, a palavra vai ser um elemento constante da sua produção. Porém, essa pintura é singular e se desdobra em outra no mesmo ano com um fundo branco [figura 18], na qual se repete a frase "now that I am back" com letras maiúsculas em stencil. Ambas pinturas são singulares, não fazem parte das séries maiores de Mira, mas apontam para uma nova direção da sua produção.

Vale lembrar que a intersecção entre cultura de massas e textos clássicos, como por exemplo as adaptações hollywoodianas, têm grande força na década de 1950 e 1960. As super produções *Sansão e Dalila* (1949), *Os Dez Mandamentos* (1956), *A Bíblia* (1966) e *Cleópatra* (1963) com Liz Taylor no papel principal, uma das produções de maior orçamento, e também de maior sucesso, de Hollywood até então. É possível também incluir nessa lista, as adaptações de Pasolini de *Édipo Rei* (1967), com a renomada atriz do cinema italiano Silvana Magnani, e *Medéia* (1969), com a famosa intérprete de ópera e também figura pública, Maria Callas.

No Brasil, o emblemático *Pan-América*, de José Agrippino de Paula, publicado pela primeira vez em 1967, conta, logo na abertura do livro, com a descrição de uma filmagem de uma adaptação da bíblia, cujo narrador é o diretor e na qual tomariam parte Burt Lancaster, Cary Grant e Marilyn Monroe. Também pode-se citar uma das mais célebres chanchadas, *Nem*

---

<sup>88</sup> É sabido que a passagem é de segunda mão e não foi retirada diretamente da *Iliada*, mas do livro *Apologia pro vita sua*, 1864, do cardeal John Henry Newman.



*Sansão e Nem Dalila* (1954), dirigida por Carlos Manga, um remake direto do filme homônimo de Cecil B. DeMille<sup>89</sup>.

A relação de Mira com esses textos clássicos ou filosóficos parece mais íntima e existencial, fruto de muita leitura, cuidado e interesse. As manifestações plásticas, guardam, no entanto, também um senso de humor, leveza e profanação, que se contrapõe de certa maneira ao rigor teórico estrito.

Na pintura de fundo branco de Aquiles, ao lado do portal que é atravessado pelo texto, há uma espécie de roda de carroça, ou quem sabe o próprio escudo de Aquiles. Essa imagem circular reaparece em outras pinturas sobre papel do mesmo ano e uma delas inclui um fundo feito em colagem com diversas imagens de relógios [figura 19], intuindo assim que talvez seja ela mesma uma espécie também um instrumento de contar o tempo.

Há nessa obra uma referência a própria trajetória de Mira enquanto artista, um retorno se não para a prática artística em si, para o ambiente cultural brasileiro e internacional. Em 1963, ela participa da VII Bienal de São Paulo, assim como da VIII em 1965<sup>90</sup>, da IX em 1967 e da X em 1969. Nesse período ela também expõe no Rio de Janeiro, na Petite Galerie em 1965 e no MAM em 1966. Fora do Brasil são marcantes a individual na Galeria Signals em Londres, sendo a primeira viagem de Mira para Europa após o exílio e a representação brasileira na Bienal de Veneza de 1968, ao lado de Lygia Clark.

De um ponto de vista formal, porém, quase todos os signos contidos nessa pintura reaparecem, simplificados ou recombinaados, em muitos de seus trabalhos presentes e futuros. Como descreve Taisa Palhares: "desenhos de flechas, lanças ou mesmo traços pretos cortando o espaço vazio do papel estão presentes em monotipias do mesmo período, materializando-se por exemplo, de maneira inesperada nos Sarrafos (Palhares, 2014, p. 11)"<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> "De milho" na versão brasileira.

<sup>90</sup> Ao lado de trabalhos recentes de Escosteguy e Gerchman.

<sup>91</sup> Uma ideia parecida, também enfatizando centralidade das obras da década de 1960, também foi formulada por Sônia Salzstein: "em ondas sucessivas, embaralhadas e desiguais, e com uma urgência e densidade expressiva que fez eclodir as diversas frentes em que ela se aprofundou nos anos subseqüente (p. 15, No vazio do mundo)

Cabe enfatizar os portais, que remetem a uma ideia de limite entre o dentro e o fora, que vai ser muito explorado por Mira através do estudo da transparência, assim como as letras e palavras, em suas diversas fontes, formas e idiomas, e também é claro, os círculos e espirais que vão marcar um interesse especial de Mira<sup>92</sup>.

Apesar de notar as repetições ao longo da carreira da artista, é importante notar que na década de 1960 ela abre inúmeras frentes para a sua produção e passa a trabalhar simultaneamente em séries muito diversas e heterogêneas. Dentre elas, em 1964, uma série de desenhos de grandes dimensões com motivos de frutas, copos, garrafas, xícaras, entre outros objetos. Essa série não chega a ser exposta em vida, assim como não foram expostas as colagens.

### **5.3. Natureza Mortas: tomates dentro e fora das latas**

O gênero da natureza-morta, acompanha o trabalho de Mira desde a década de 1950. Em uma pintura sem título de 1953, que pertence ao acervo do MAC-USP, uma série de copos, garrafas e jarras compõem todos os espaços do quadro. Nessa pintura também há um conjunto de prateleiras que fazem com que os objetos ocupem toda a superfície da tela, não apenas em cima de uma mesa como é mais comum em trabalhos desse gênero.

Um "fundo" ocupado por objetos e outras formas de maneira a tirar a atenção de um "palco principal", no qual estariam dramaticamente os objetos protagonistas da cena aparece também em outras pinturas. Em outro óleo, também de 1953, uma tesoura e um alicate parecem estar flutuam atrás de uma mesa, na qual está disposto um peso e uma cumbuca. Peculiarmente, a pintura parece carregar dois pontos de vista, um mais perspectivo visto de frente: no qual a mesma ocupa um terço da tela e os objetos são banhados por uma fonte de luz pelo lado direito e outra chapada que diz respeito a tesoura e o alicate no fundo.

A tesoura e o alicate poderiam, em um argumento mais realista, estar pendurados em uma parede, por outro lado, eles também poderiam estar em cima da mesa e em um procedimento quase cubista, Mira os insere como o fundo do trabalho.

---

<sup>92</sup> Em um texto contemporâneo da década de 1960, Schenberg discorre sobre a presença dos círculos em suas obras: "Mira demonstrou um interesse especial pelo círculo quase fechado ou estourado. A ruptura interrompe a rotação indefinida do círculo sobre si mesmo e cria uma duração finita. Por outro lado, surge uma comunicação da região interna finita com o espaço exterior ilimitado que dá lugar a um dinamismo expansivo, ou absorvente. Sobretudo a imagem do círculo estourado está ligada a um instante crucial de ruptura. Dá assim o começo dramático a um tempo novo (Schenberg, 1988, p.24). "

Os utensílios representados, sempre em tons terrosos e rebaixados, evocam um fazer manual. Nenhum copo ou garrafa se repete em termos de cor e forma, sendo cada um único em seu traçado. Quando chegou no Brasil, Mira começou a fazer cerâmica e talvez essas primeiras pinturas partam de cenas de seu cotidiano no ateliê.

Quando Mira retorna à pintura de natureza-morta na década de 1960, ela continua a representar os objetos ao seu redor, por outro, há uma mudança de técnica trabalhando majoritariamente sobre papel. Com as aguadas de nanquim ela ganha um gestual mais solto e espontâneo, ao contrário de sua técnica em óleo que têm um traçado mais controlado e uma densidade de cor e matéria bastante pronunciada.

Essa mudança parece ser fruto de uma prática mais constante com o papel e nanquim, mas também pode ser notada nos trabalhos em tela, como em uma grande pintura de flores brancas sobre fundo esverdeado, pintada em 1964. E também em duas cenas de interior na qual há uma espécie de inserção de um objeto chapado e quadriculado em preto e branco [figura 20].

É interessante notar, que assim como a pintura com a tesoura e o alicate da década anterior, essa padronagem é introduzida na natureza morta como uma colagem. Dentro de um ambiente totalmente escuro e amarronzado, no qual os limites entre um galão de tinta, o copo e o fundo são pouco discerníveis, o azulejo preto e branco salta aos olhos, em um diferente registro de saturação e homogeneidade na pintura.

É também nesses trabalhos que é possível notar a inserção de algumas palavras escritas, especialmente em rótulos de objetos. Em uma pintura uma embalagem azul no centro da composição lê-se "Nôvo", em algumas aguadas de nanquim garrafas, galões e latas que ganham a descrição: "água-raz", "desinfetante" e ainda "arygol", sendo "Gol" também uma marca de solvente, possivelmente uma variação de aguarras.

No desenho *Bar Tangará* [figura 21] o conjunto de prateleiras do bar é desenhado com traços rápidos, quase como um desenho que se faz casualmente em um bar ou restaurante enquanto se espera a comida. Dentre as mercadorias podemos ver saquinhos de suco em pó solúvel, que se popularizaram em festas infantis da década de 1950 e 60, da marca "Q-suco". Tal

marca era popular em São Paulo, e nas publicidades da época sublinha-se a praticidade de matar a sede de uma família inteira simplesmente diluindo um saquinho em água. É curioso que não é sempre que Mira escolhe escrever os rótulos dos produtos, mas quando o faz eles parecem carregar essa espécie de trocadilho ou duplo sentido. A letra "Q" de "Q-suco" parece uma abreviação de "que", sendo "que suco" podendo ser lido como "cadê o suco?" , em uma brincadeira com o saquinho compacto e que se propõe a substituir os grandes e pesados sacos de frutas.

Na prateleira de baixo, uma carne enlatada da marca Wilson "kitut de boi", novamente uma espécie de trocadilho quando se lê o nome em voz alta: *kitut* vem muito provavelmente da palavra quitute, que é um sinônimo no sentido corriqueiro de "petisco", mas também em um sentido mais metafórico um "agrado".

Na última prateleira do *Bar Tangará*, no canto um conjunto de taças. Como os inúmeros objetos de Mira, elas tendem a reaparecer em uma outra obra sobre papel da mesma época. Novamente uma espécie de bar, mas agora em um fundo de tinta diluída e uma série de garrafas desenhadas dividem espaço com outras recortadas e coladas sobre o papel [figura 22].

Essa colagem tem uma disposição interessante de objetos, pois uma linha horizontal cruza a pintura de lado a lado bem frente ao limite inferior do papel. Pode-se notar uma primeira linha de garrafas de whisky, martini, champagne entre outras bebidas que estão dispostas lado a lado coladas umas nas outras praticamente sem respiro. Porém, conforme subimos o olhar dessa linha reta que funciona como chão ou mesa, outros objetos aparecem e flutuam, entre eles taças e um relógio (ou cronômetro) e o espaço se torna totalmente ausente de gravidade.

### **5.31 Colagens**

As colagens são um procedimento comum na poética de Mira, sendo que desde a década de 1950 ela já adicionava elementos à pintura para além da tinta e do solvente, como pequenos toquinhos, pedaços de papelão e serragem. As colagens com recorte de outras imagens impressas, porém, são uma novidade da década de 1960 e guardam uma série de peculiaridades.

É possível traçar uma série de paralelos entre a sua produção e algumas pinturas expostas nas Bienais de São Paulo, ao longo dos anos. Seus primeiros procedimentos remetem a uma série de artistas italianos que estiveram nas primeiras Bienais como Alberto Magnelli, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Renato Birolli e Alberto Burri entre 1955 e 59, já as colagens de materiais impressos podem ter sido inspiradas por Mimmo Rotella em 1963. Procedimentos similares também foram usados nas *Combine Paintings* de Rauschenberg expostas em 1959<sup>93</sup>.

É claro que a colagem tem um importante papel para as vanguardas históricas no início do século XX e não só para as artes plásticas, mas também para as artes gráficas e para a publicidade.

É reconhecida como a primeira colagem a pintura *Natureza Morta com cadeira de palha* de 1912 de Picasso, no qual no lugar de pintar um assento de palha ele faz uso de uma imagem impressa. Mas como argumenta David Banash em seu ensaio *From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage*<sup>94</sup> pensar exclusivamente na pintura de Picasso e Braque como um ponto de virada autoral e revolucionário pode obscurecer a complexa relação entre a arte e os produtos da cultura de massas.

É sabido que os jornais ocuparam um lugar de centralidade como novo instrumento de leitura de texto e imagem, começando a circular no início do século XIX e gradualmente se tornando mais corriqueiros e populares na década de 1880<sup>95</sup>. Nesse novo veículo vai se construindo uma nova organização visual, que se baseia na descontinuidade e na ruptura, especialmente nas imagens produzidas para publicidade<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Vale lembrar também no gênero Natureza-morta as diversas gravuras de Morandi expostas na II Bienal e de pinturas à óleo expostas na IV edição.

<sup>94</sup> Banash, David C. "From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage." *Postmodern Culture*, vol. 14 no. 2, 2004.

<sup>95</sup> A invenção do linótipo no início da década foi um ponto de virada e tornou o jornal um meio de comunicação verdadeiramente popular e com frequência diária.

<sup>96</sup> Banash aponta em seu ensaio que o procedimento de colagem era corriqueiro para aqueles que produziam publicidades no século XIX, segundo ele no *fin-de-siècle* europeu e norte-americano, o mundo imaginário do anúncio ilustrado prefigura as inovações dos cubistas e de outras vanguardas. Em um grande catálogo os designers gráficos poderiam tomar imagens de referências dos objetos mais diversos (escrivadinhas, cômodas, colheres, jaquetas, moedores de chocolate, tambores, banheiras, pentes, garrafas, chaves inglesas etc.) para que atuassem quase como artistas conceituais. Ao invés de desenhar em um papel, o criador de anúncios só

Na obra *Sem título [mesa de trabalho do pintor brasileiro]* (1964) [figura 23], Mira cola diretamente uma manchete de jornal sobre o papel, na qual se lê "Reação tenta tomar o CNTI". Essa parece ser uma das únicas, se não a única, referência a um evento diretamente político na obra de Mira. CNTI é uma sigla para Conselho Nacional dos Trabalhadores da Indústria e a colagem faz referência às diversas quedas de braços entre os grupos políticos e organizações sindicais, ao que tudo indica, anteriormente ao Golpe Militar em abril.

O recorte de jornal se encontra do lado esquerdo, perpendicular ao limite inferior do trabalho e não diretamente na direção apropriada para a leitura do espectador. Na parte inferior como uma legenda, lê-se "mesa de trabalho do pintor brasileiro". Nesta mesa além do jornal se encontram um cachimbo, uma embalagem de tabaco Gold Star, uma forma arredondada que parece um cinzeiro e um conjunto de aquarelas líquidas Ecoline. É curioso notar como nesse microecossistema do pintor estariam, além das tintas e do cigarro, a informação cotidiana dos jornais.

Recentemente, outra colagem de Mira [figura 24], de 1964, na qual a artista utiliza anúncios italianos de alimentos enlatados, ocupou um lugar destaque na Coleção Roger Wright, na exposição *Vanguarda brasileira dos anos 1960*, exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo desde 2016.

Ao contrário do desenho *Bar Tangará* e outros, nesta colagem não há prateleiras, ou linhas retas, que organizam os objetos. E entre as latas são pintados em têmpera formas circulares que evocam tomates. Os recortes que parecem retirados diretamente de anúncios e não mantêm uma proporção naturalista entre eles, parecem ter sido encontrados em lugares diversos. No centro se encontra inclusive uma lata em miniatura, que dá à composição um ar cômico. Entre as marcas estão: *Doppio Brodo Star* (um caldo em tabletes), *Gran Ragu* (uma carne enlatada), macarrão em lata e outras comidas enlatadas da marca *De Rica*.

Nos recortes, os limites das embalagens nem sempre são respeitados. Por vezes, o contorno é preciso: separando completamente a lata do fundo da imagem, outras vezes, a lata é cortada

---

precisava selecionar ilustrações prontas e articulá-las com os textos criados também a partir de tipos e fontes prontas. O sentido de tais práticas não era apenas a eficiência da produção desses anúncios, mas a retirada desses produtos de seu entorno, fantasiando um universo de luxo e não um sentido prático de uso para esses objetos.

pela metade, ou inclui um azul de fundo e outros restos da imagem do anúncio como uma estampa de tomates, cerejas e outras plantas.

É tentadora a comparação entre essa colagem de Mira e as latas de Sopa Campbell de Andy Warhol, pois os artistas compartilham o mesmo "tema". A série mais conhecida de Warhol, realizada em 1962, na qual as latas de sopa são emolduradas separadamente e compõem um trabalho modular, evocando diretamente as prateleiras de um mercado na qual são adicionadas e retiradas mercadorias, reflete uma lógica bastante diversa desta pintura de Mira, que não é um trabalho que dependa da montagem e do espaço expositivo.

Dentro os experimentos de Warhol com a lata de sopa, *Big Torn Campbell Soup*, também de 1962, trabalha com questões mais próximas ao trabalho da artista brasileira. Nessa pintura o rótulo da lata um parece descolar de sua superfície e mostrar a parte interior da lata, que guarda uma pintura mais gestual e abstrata. É também uma escolha de Mira a oposição de uma imagem impressa com uma pintura gestual e também guarda a relação de dentro e fora, uma vez que as latas seriam ferramentas para guardar os tomates.

No caso de Warhol a pintura pode ser interpretada como um comentário mais direto acerca da querela entre os artistas pop e os expressionistas abstratos que tomava conta do debate e do circuito comercial estadunidense no período. O trabalho de Mira dificilmente pode ser analisado como um comentário direto à situação brasileira, apesar de Mira frequentar o círculo artístico paulistano da época, que guardava outras particularidades, Mira frequentemente parece se ausentar de debates entre o abstrato e o figurativo, dicotomia que parece engessar a leitura de sua obra.

Em seu livro *A Conspiracy of Images*, John Curley<sup>97</sup> explora as conexões da produção de Andy Warhol com a guerra fria, via materiais impressos de época. A justaposição de imagens celebridades ou anúncios publicitários lado a lado a notícias de terror geopolítico, guardam a fascinação mórbida pelas imagens que muitas vezes é traduzida nas produções do artista, especialmente na década de 1960.

---

<sup>97</sup> CURLEY, John J. **A conspiracy of Images**. TERRA Foundation for American Art, 2013.

Dentro da revista *Life* o autor encontra anúncios que em um primeiro momento podem parecer arbitrariamente inseridos na revista, sendo as justaposições absurdas um traço recorrente de qualquer veículo impresso, mas que quando analisados com atenção demonstram ser na realidade muito bem calculados. Dentre os exemplos mais marcantes está uma edição de 1955, na qual ao lado de um guia de como se proteger frente um possível ataque nuclear se encontra um anúncio vibrante e colorido das sopas Campbell. A lata de sopa não é apenas uma distração frente aos piores pesadelos da Guerra Fria, mas uma resposta ao alcance da mão para "solucionar" o problema. As latas de sopa seriam uma alternativa fácil e rápida de alimentos para a família, não só num cotidiano atribulado, mas para condições adversas. Examinando com atenção nota-se inclusive que dentro desse guia de sobrevivência a dona de casa carrega consigo latas de alimentos para alimentar a família no abrigo.

Esse aspecto político dos alimentos enlatados, que estariam associados a situações de calamidade onde o preparo de comida fresca é escasso pode também talvez ser associado à própria trajetória de Mira enquanto imigrante. O fato de apesar dela viver no Brasil há mais de uma década em 1964 e todos os anúncios recortados nessa colagem serem de produtos italianos, remete a um traço biográfico e também a uma exploração entre línguas que vai tomar conta da produção de Mira nos anos que se seguem.

É possível vincular a tradição da colagem nas artes visuais às produções de imagens domésticas em álbuns de recortes, muitas vezes manufaturados por prazer como descargo criativo, ou recordação a partir de qualquer material disponível – fotografias, selos, ilustrações e textos de livros, jornais ou outros materiais impressos que existiram em milhares de casas anônimas desde os século XIX.

Em seu ensaio *The Invention of Collage*<sup>98</sup>, a pesquisadora Marjorie Perloff argumenta que talvez o sentido mais fundamental da colagem seja a transformação de imagens e textos da esfera pública para a vida privada. Ela usa como exemplo um relato do artista dadaísta Raoul Hausmann, que afirmou que suas primeiras colagens foram inspiradas pelas casas que visitou em uma viagem de férias pelo mar báltico em 1918. Em uma delas, uma litografia colorida

---

<sup>98</sup> PERLOFF, Marjorie. "The Invention of Collage." *New York Literary Forum* 10–11 (1983): 5–47.



com uma imagem genérica de um soldado contra um fundo de quartel, ganhou a justaposição de um retrato em fotografia em uma tentativa de tornar a lembrança militar mais pessoal.

O caráter privado dessas obras de Mira, que nunca foram expostas em vida, reforça esse componente biográfico e pessoal, como uma espécie de brincadeira e experimentação. Porém é notável que o uso de colagens e elementos que estavam à sua disposição de maneira bem humorada se relacionam e refletem em outros trabalhos do período e também posteriores.

## **Bibliografia**

ALLOWAY, Lawrence. "The Arts and The Mass Media". In. **Architectural Design & Construction**, Londres, February of 1958.

\_\_\_\_\_. "Pop Since 1949". In. **Artforum**, Nova York, Outubro/2004. (Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200408/pop-since-1949-7607> , acesso 23 de julho de 2023).

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BANASH, David C. "From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage." In. **Postmodern Culture**, vol. 14 no. 2, 2004. (Disponível em: [doi:10.1353/pmc.2004.0003](https://doi.org/10.1353/pmc.2004.0003), acesso 01/08/2023)

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo VI Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1961. (Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394> , acesso: 23 de julho 2023).

BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo VII Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1963. (Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4> , acesso: 23 de julho 2023).

BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo VIII Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1965. (Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084> , acesso: 23 de julho 2023).

BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo IX Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1967. (Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>, acesso: 23 de julho 2023).

BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo X Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/nameacb494>, acesso: 23 de julho 2023).

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. **Art Since 1900**. Nova York, Thames & Hudson, 2004.

BRETT, Guy; MACIEL, Katia (org.); REZENDE, Renato (trad.) **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

\_\_\_\_\_. **Experiência crítica**. Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

BÜRGER, Peter. ANTUNES, José Pedro (trad.). **Teoria da vanguarda**. São Paulo, Ubu Editora, 2017.

CALIRMAN, Cláudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CHAIMOVICH, Felipe (org.). **Antonio Dias: derrotas e vitórias**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2020.

CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CROW, Thomas. **Modern Art in Common Culture**. New Haven: Yale University Press, 1996.

CURLEY, John J. **A conspiracy of Images**. TERRA Foundation for American Art, 2013.

DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DOSSIN, Catherine. **To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art**. *ARTL@S BULLETIN*, Vol. 3, Issue 1 (Spring 2014).

FERREIRA, Glória (org.). **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo: IAC, 2013.

\_\_\_\_\_. COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

FERRO, Sérgio. "IX Bienal Mondrian, Op e nós", 08/10/1967, 4o Caderno, p. 3.

FLATLEY, Jonathan. **Like Andy Warhol**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2018.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GOGAN, Jéssica. OSORIO, Luiz Camillo. *Apresentação* In: **Flipping/ Revisitando Pop: Estética e Política nas Américas 1967 –2017**. Publicação digital, MAM de São Paulo, dezembro de 2017.

GRAW, Isabelle; SALZSTEIN, Sônia (trad.). **Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol**. *ARS* (São Paulo), 15(29)2017. pp. 244-261.

GREENBERG, Clement. "Vanguarda e Kitsch" In. **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 27- 44.

GULLAR, Ferreira. "Teoria do não-objeto". In. **Etapas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1985. p.289.

HUYSSSEN, Andréas. "The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany". Durham: Duke University Press. *New German Critique*, Winter, 1975, No. 4 (Winter, 1975), pp. 77-97.

JAMESON, Frederic. "Periodizing the 60s". In: *Social Text*, Spring - Summer, 1984, No. 9/10, *The 60's without Apology* (Spring - Summer, 1984). Duke University Press. pp. 178-209

JAREMTCHUK, Dária. "'Exílio artístico' e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970". In: São Paulo, *ARS* N°28, julho/dezembro de 2016. p. 283-297.

\_\_\_\_\_. "A Bienal de São Paulo no contexto da Guerra Fria" In: ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA. Brasília, 2012. (disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s6\\_dariajaremtchuk.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf), acesso agosto de 2022).

JIMÉNEZ, Ariel; GULLAR, Ferreira; PEREIRA, Vera (trad.). **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da estrela**. Rio de Janeiro : Rocco, 2020.

\_\_\_\_\_. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro : Rocco, 2009.

MAMMÍ, Lorenzo. "Prefácio". In: Mammí, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 393-399.

MARTINS, Sérgio. "Popau Brasil": Pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967". In: op.cit. Publicação digital, MAM de São Paulo, dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Arte negativa para um país negativo**. São Paulo: Ubu, 2023.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994**. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

\_\_\_\_\_. SEFFRIN, Silvana (org.). **Frederico Morais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico". In. São Paulo: Revista Novos Estudos CEBRAP N°64, 2002, p. 5-21.

NOCHLIN, Linda. **The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity**. Londres, Thames and Hudson, 2001.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**; seleção de textos, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão: Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/O Ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2006.

OLIVA, Achille Bonito (org.) **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naify/APC, 2015.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. São Paulo: Papagaio, 2001.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira. São Paulo: EDUSP/Itaú Cultural, 1999.

PEDROSA, Mário. ARANTES, Otília (org.) **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III/ Mário Pedrosa**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. ARANTES, Otília. (org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: EDUSP. 2000.

\_\_\_\_\_. ARANTES, Otília (org.). **Forma e percepção estética: textos escolhidos II**. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. ARANTES, Otília (org.) **Política das artes: textos escolhidos I**. São Paulo: EDUSP. 1995.

\_\_\_\_\_. MAMMÍ, Lorenzo (org.). **Arte. Ensaio: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari e Mira Schendel** : o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify New York : Museum of Modern Art, 2010.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Antonio Dias: anywhere is my land/** curadoria e texto Hans-Michael Herzog; texto Sônia Salzstein. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. **Mira Schendel** / exposição: curadoria Tanya Barson e Taisa Palhares ; catálogo: projeto editorial Tanya Barson, Taisa Palhares. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. **Vanguarda brasileira dos anos 1960 -** Coleção Roger Wright / curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição.

PONTES, Heloisa. CESAR, Rafael do Nascimento. "Da orla à sala de jantar". In. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, Set.-Dez. 2019. p. 667-688.

RIVETTI, Lara Cristina Casares. **Antonio Dias: 1960/1970**. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.27.2019.tde-13112019-114906. Acesso em: 2023-08-14.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SALZSTEIN, Sônia. "Cultura Pop: astúcia e inocência". In. **Novos Estudos CEBRAP**, N° 76, 2006.

\_\_\_\_\_. Mira. **No vazio do mundo**. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

- SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: **As Ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. "But Today We Collect Ads". In. **Ark Magazine** No. 18, November 1956.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- STEINEM, Gloria. **Marilyn: Norma Jeane**. New York: Henry Holt & Co, 1988.
- TATE MODERN. **The World Goes Pop**. MORGAN, Jessica (edição); FRIGERI, Flávia (edição). Londres, Tate Publishing, 2015.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_; DUNN, Christopher. "The Tropicalist Rebellion" In. **Transition**, 70 (1996). p.116–138.
- WEINSTEIN, Jeff. "Old Softies: Claes Oldenburg in Retrospect" In. **Artforum**. Nova York, Janeiro de 1996. (Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199601/old-softies-claes-oldenburg-in-retrospect-33406> , acesso 23 de julho de 2023).
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



## Reprodução de obras

Figura 1



### **Pintura com a Letra S Vermelha (1957)**

Robert Rauschenberg

óleo, papel, impressões e tecido sobre tela

128,3 x 132,1 cm

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Figura 2



**Troféu (1959)**

Robert Rauschenberg

óleo, papel, papel metálico, tecido, madeira, metal, jornal e fotografia sobre tela

167,6 x 104,1 cm x 5,1 cm

Kunsthaus Zürich, Switzerland

Figura 3



**Buffalo II (1964)**

Robert Rauschenberg  
óleo e serigrafia sobre tela  
243.8 x 183.8 cm  
Coleção privada



Figura 4



**Marilyn** (1962)

James Gill

óleo sobre papelão

122 x 91 cm (cada painel)

MoMA, Nova York

Figura 5



Visitantes na Sala Especial: Ambiente U.S.A - 1957/67

Fotógrafo desconhecido

Arquivo Bienal de São Paulo

Figura 6



**O Sorriso** (1964)

Antonio Dias

óleo sobre gesso e aglomerado

28 x 49,5 cm

Coleção privada



Figura 7



**Batalha com uma amiga** (1964)  
óleo sobre gesso sobre aglomerado  
37 x 50 cm

Figura 8



**Quarto** (1963)

Claes Oldenburg

madeira, vinil, metal, pele artificial e papel

3 x 6.5 x 5.25 m

National Gallery of Canada



Figura 9



*Ver ouvir* (dir. Antonio Carlos Fontoura, 1967)

Figura 10



**Vencedor?** (1964)

Antonio Dias

tinta industrial, óleo sobre madeira, metal e capacete militar

187 x 70 x 45 cm

MAC Niterói

Figura 11



**Eu Quero Você (1966)**

Marcello Nitsche

Plástico com enchimento de algodão e tinta acrílica em PVC

127 x 106 x 11,6 cm

MAM-SP

Figura 12



***Glu Glu Glu*** (1966)

Anna Maria Maiolino

Acrílico sobre tecido estofado e madeira

110 x 59 x 13 cm

MAM-RJ

Figura 13



**Os Restos do herói (1965)**

Antonio Dias

acrílica, óleo, vinil, acrílico sobre tecido e madeira

195 x 176 x 63 cm

Coleção Privada



Figura 14



**General Cuidado com o Gato (1964)**

Antonio Dias

acrílico e gesso sobre madeira

63 x 50 cm

Coleção privada

Figura 15



**Coração Destroçado (1964)**

Delia Cancela

óleo sobre tela, madeira e tecido

150 x 120 cm

Coleção Mauro Herlitzka

Figura 16



**Coração para amassar** (1966)

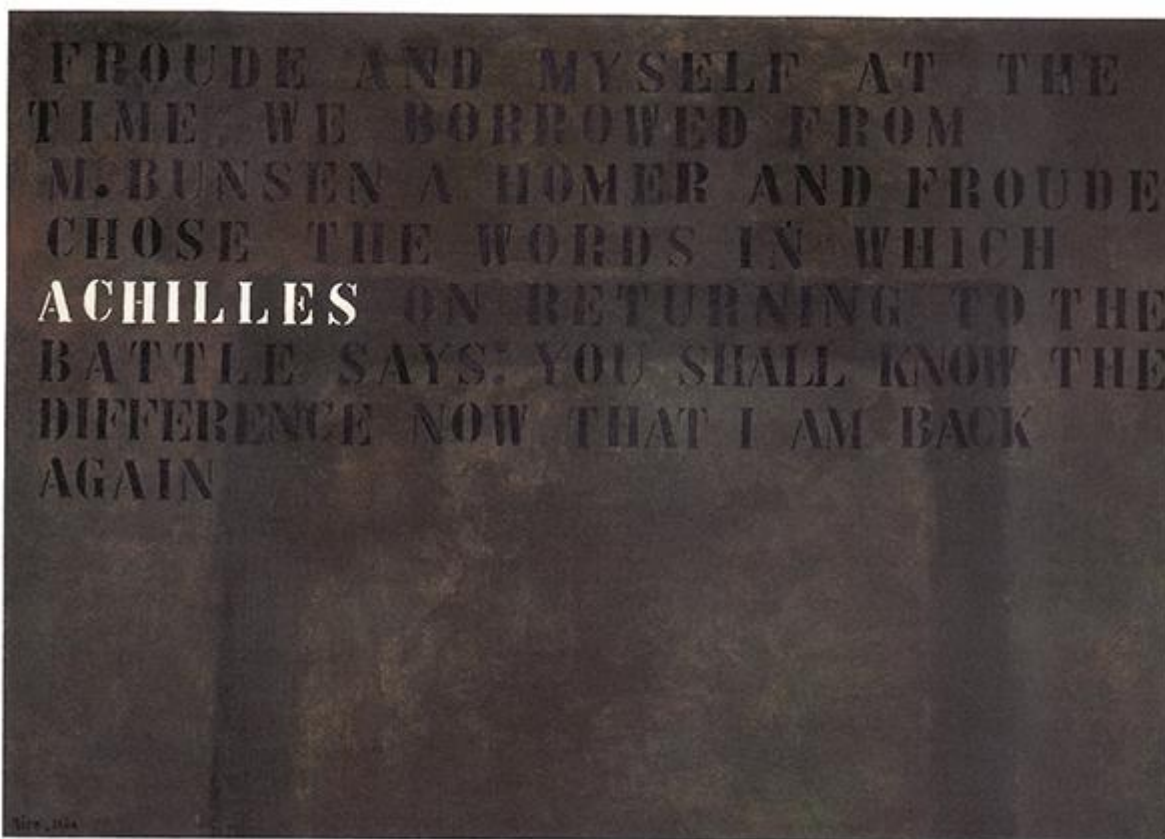
acrílica sobre tecido acolchoado e lâmpadas coloridas

113 x 103 x 15 cm

Coleção privada



Figura 19



**O Retorno de Aquiles I (1964)**

Mira Schendel

óleo sobre tela

93 x 132 cm

Coleção particular

Figura 20



**O Retorno de Aquiles (1964)**

Mira Schendel

óleo sobre tela

93,4 x 130 cm

mira schendel estate

Figura 21



**Sem título** (1964)  
aquarela, nanquim e colagem sobre papel  
48,4 x 66,5 cm  
mira schendel estate

Figura 22



**Sem título** (1964)

óleo sobre tela

130 x 162 cm

Coleção Orandi Momesso



Figura 21



**Bar Tangará (1964)**

Mira Schendel

têmpera e bastão à óleo sobre papel

31 x 45 cm

Coleção particular

Figura 22



Sem título, década de 1960  
colagem, nanquim e têmpera sobre papel  
50 x 70 cm  
Coleção Particular

Figura 23



Sem título (Mesa de trabalho – pintor brasileiro), 1964

Mira Schendel

Guache, pastel seco e jornal colado sobre papel

32 x 46 cm

mira schendel estate



Figura 24



Sem título (1964)

Mira Schendel

colagem, nanquim e têmpera sobre papel

49,6 x 67 cm

Coleção Roger Wright