

**ENTRE CONSTRUÇÃO
E APROPRIAÇÃO —
ANTONIO DIAS
GERALDO DE BARROS
RUBENS GERCHMAN
NOS ANOS 60**

Entre construção e apropriação

para Joanna Maria da Cunha Bueno,
em memória

Em inícios dos anos 1960, o historiador britânico Eric Hobsbawm esteve no Brasil, visitando algumas cidades. Sobre São Paulo, registrou: “os arranha-céus brotam, as luzes de néon brilham, os carros (a maioria feita no Brasil) rasgam as ruas aos milhares, numa anarquia tipicamente brasileira. Sobretudo há uma indústria para absorver as 150 mil pessoas que a cada ano fluem para esta cidade gigantesca – nordestinos, japoneses, italianos, árabes, gregos”. Nota ainda que a industrialização “avança a todo vapor, mas impressiona a magreza de sua base. O mercado interno para a indústria brasileira é extremamente pobre: aqui até camisas e sapatos são vendidos a prazo”.

No artigo com o relato da viagem, publicado¹ em 1963, a capital paulista é contrastada com Recife, de que metade da população “vive nos barracos indescritíveis que cercam todas as grandes cidades sul-americanas, em meio ao cheiro característico das favelas tropicais: imundície e decomposição de matéria vegetal. Como vivem ninguém sabe”. O visitante repara que, “ao mesmo tempo, há sinais de rebelião. As bancas de jornal estão repletas de literatura de esquerda: *Problemas da Paz e do Socialismo*, *China em Reconstrução* e o jornal das Ligas Camponesas, que são fortes nessa região. (Mas há também uma abundância de Bíblias)”.

Os grandes contrastes percebidos por Hobsbawm entre o Sudeste, mais rico e industrializado, e as demais regiões do país eram, como hoje, reproduzidos no interior das suas maiores cidades, em ritmo acelerado de metropolização. Em primeiro lugar no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mas também na jovem capital da nação, Brasília, com suas vilas-satélite que acomodaram muito improvisadamente os operários e suas famílias, durante e depois de terminada a construção.

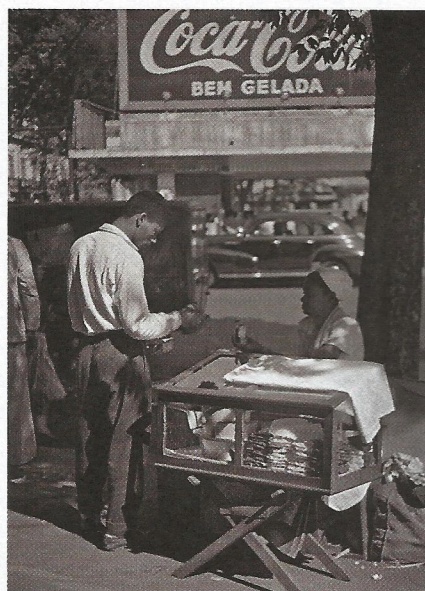
No Rio, os cronistas da época não se cansaram de decantar os prazeres que Copacabana e outros bairros da Zona Sul praieira da cidade ofereciam sobretudo a seus residentes da elite carioca e de famílias de classe média; mas onde, por conta de trabalho, também circulavam muitos dos emigrados do Nordeste do país e outros moradores dos morros da mesma Zona Sul e dos subúrbios da Zona Norte da cidade. Atento a contrastes, José Carlos de Oliveira descreve em sua coluna no *Jornal do Brasil* um domingo em Ipanema, falando de “crianças lindas, bronzeadas na calçada do Bob’s”, próximas da “florida multidão que se acumula diante dos cinemas”. Também procura retratar os “nordestinos da construção civil que estão [nas praças] com suas namoradas, em geral babás. (...) Eles tomaram banho de lata, apanhando a água na torneira que verte sobre um barril. E pentearam cuidadosamente os cabelos, para o que se olharam num espelhinho redondo, com o escudo do Flamengo atrás”.²

1. Na revista *Labour Monthly*, edição de julho 1963; reproduzido na coletânea de textos do historiador, organizada por Leslie Bethell, *Viva la revolución*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
2. José Carlos de Oliveira, “Croquis – 15/12/63”, crônica reproduzida em seu *A Revolução das Bonecas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

Em outra coluna, o cronista relata um passeio a uma daquelas partes da cidade ausentes dos cartões postais, onde elogia a “cordialidade provinciana” dos moradores que conversam na frente de suas casas simples “com cristaleiras nas salas” sob “o Sagrado Coração de Jesus na parede”, e encontra pelas ruas mais “namorados em roupas modestas esperando o ônibus, debaixo do sol”. O cenário ao longo do seu percurso é completado com “rádios compondo um barulho dominical de rojões e gritos de gol, e tudo isso contido, guardado, acumulado, sedimentado nos subúrbios de um modo por assim dizer indestrutível”. Mas algumas coisas vêm mudando nos últimos tempos, também na Zona Norte: “até que na Praça Saenz Peña somos bruscamente arrastados para os dias presentes, com suas fachadas duras e utilitárias, seus *hamburguers* e coca-colas, seus letreiros, a sua pressa e uma solidão de condôminos”.³

O que Carlinhos de Oliveira diagnostica ao final do seu texto provavelmente foi, entre nós, um momento de inflexão de um processo globalizante em que hoje estamos completamente imersos. Uma de suas faces características era a convivência de antigos hábitos e signos da cultura popular urbana com a circulação cada vez mais ampliada e veloz de novos objetos de consumo. E, com eles, uma multifacetada iconografia da “cultura de massa” (assim denominada e discutida sobretudo na esfera universitária, dos textos dos cientistas sociais às conversas de bar) que parecia ir ganhando sempre mais espaço, com o apoio do aparato publicitário, em campanhas à maneira norte-americana, associando imagens a frases curtas e evocativas ou de estilo estridente. Isso estava tanto nas ruas quanto nos jornais e nas revistas de variedades ou especializadas (inclusive as de histórias em quadrinhos), no rádio, no cinema e principalmente no veículo de tecnologia mais avançada, a televisão, implantada no Brasil na década anterior e em curva exponencial de crescimento.

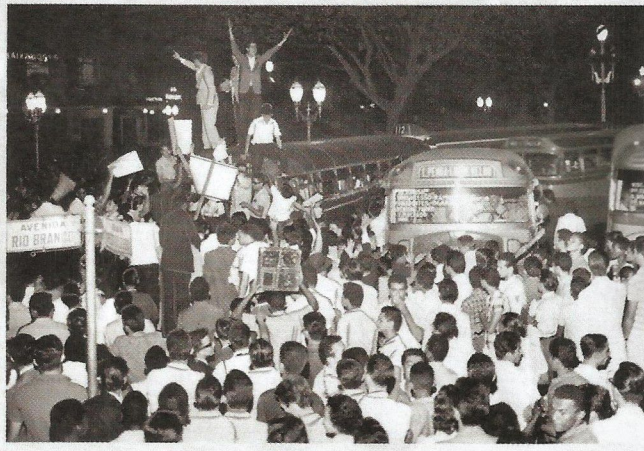
Aquela altura, a reversão ou ao menos a atenuação dos desequilíbrios históricos nas condições de vida da população, por meio das “reformas de base” (agrária, educacional, tributária, eleitoral), preenchia boa parte da pauta político-econômica discutida diariamente. Não apenas no jargão dos gabinetes e nos meios intelectualizados, mas também na fala das ruas, além de reprocessada pela imprensa, criando um ambiente de intensa mobilização sobre temas políticos, principalmente nas grandes capitais. Nas asas da ideologia nacional-desenvolvimentista, o país seguia lutando (ao menos assim vinha sendo reafirmado por sucessivos governos) para sair da condição de “subdesenvolvido”, em grande medida por conta justamente de contrastes econômico-sociais



Anhangabaú, 1962
foto Chico
Albuquerque
Acervo do Instituto
Moreira Salles

Rio de Janeiro,
déc. 1960
foto Alice Brill
Acervo do Instituto
Moreira Salles

3. “Nos subúrbios”, op. cit.



Protesto em São Paulo, déc. 1960

Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo

como aqueles anotados pelo observador estrangeiro, bem como pelo cronista local, encontráveis por toda parte, em pequena ou em grande escala. E a diferença de posições a respeito de como desempenhar a tarefa compunha um quadro bastante polarizado, ainda que subdividido de parte a parte em opiniões significativamente diversas e sonoramente conflitantes.

Em suma, o Brasil dos anos 1960, visitado não só pelo ainda pouco conhecido Hobsbawm, mas também por personalidades mundialmente famosas e tão díspares como Che Guevara e Brigitte Bardot – embora nivelados como ícones de mesma relevância nos meios de comunicação –, é aquele que, em linhas gerais, se defronta com a impossibilidade de manutenção do ritmo de desenvolvimento à base de industrialização, promovido nos anos JK. São anos de grande turbulência, maior desde a renúncia de Jânio Quadros e durante todo o governo de João Goulart, atravessado por uma série de impasses políticos, crises militares, passeatas, greves e discursos inflamados à esquerda e à direita.

Até que “duas palavras começam a se infiltrar em conversas, comentários, bastidores e imprensa: *impeachment* e golpe”⁴ – e esta última abate-se como fato na deposição de Jango pelo Golpe civil-militar de 1964. Sob a mão pesada do novo governo, o país passou a sofrer archochos de tipo variado, fosse como refém de medidas econômicas drásticas ou da repressão política, cada vez mais violenta, promovida ou tolerada pelo Estado, contabilizando prisões ilegais, torturas e desaparecimentos, além da censura aos meios de comunicação e à produção cultural.

Ainda assim, até que viesse o “golpe dentro do Golpe”, por meio do Ato Institucional nº 5, em 1968 – com a ascensão definitiva dos militares de “linha dura” ao núcleo do poder governamental e o correspondente aumento da repressão –, o meio cultural manteve o ânimo e uma certa liberdade de ação, ao menos no eixo Rio-São Paulo. Dentre uma boa quantidade de iniciativas com um olho na inovação de linguagem e outro na hora política, é possível lembrar, sem ser extenso, dos filmes do Cinema Novo; de espetáculos teatrais como *Opinião*, ao lado das encenações do Teatro de Arena e do Oficina; de livros como *Lugar Público*, de José Agrippino de Paula, ou *A Educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto; da movimentação na música popular, catalisada nas edições do Festival Internacional da Canção e amplificada na programação dos canais de televisão.

Nas artes plásticas, falava-se em uma nova vanguarda, a suceder as da arte concreta e neoconcreta, que adotaram e desdobraram a seu modo o ideário construtivo da arte moderna europeia e cujas últimas exposições de grupo ocorreram em 1960 e 61. A mostra

4. V. a cronologia mês a mês, elaborada por Ana Maria Baiana, em seu *Almanaque 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 27.

Nova Objetividade Brasileira, apresentada no MAM-RJ, durante o mês de abril de 1967, é merecidamente um dos exemplos mais lembrados quando se pensa em um panorama da automeada vanguarda do período. Congregando artistas de proveniência diversa e até de movimentos conflitantes no passado, como Concretismo e Neoconcretismo, além de tendências muito amplas sob rótulos imprecisos como Novo Realismo ou Nova Figuração, boa parte da exposição acusava a crescente difusão da *Pop Art* norte-americana.

Entretanto, os trabalhos presentes na *Nova Objetividade* conjugavam também outras forças. A mostra pode ser compreendida como resultante de impulsos e reacomodações na cena artística local (entre outros, a atuação de novas galerias em paralelo à produção emergente, as alianças entre artistas de diferentes gerações, a reação à moda da arte “informal” ou remanejamentos das poéticas construtivas, como se verá a seguir), dados a público desde anos anteriores em exposições individuais ou coletivas, textos críticos ou manifestos. Servem de exemplo em São Paulo a exposição dos *Popcretos*, de Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos (1964), a de Wesley Duke Lee (1964), a de Nelson Leirner e Geraldo de Barros (1965), todas na galeria Atrium; a produção dos “arquitetos pintores” (entre eles Sérgio Ferro, Flávio Império e Maurício Nogueira Lima) ou os eventos organizados por Nelson, Geraldo e Wesley e os demais integrantes mais jovens do grupo Rex (José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser), muitas vezes à maneira de *happenings*, em seu próprio espaço de exposições (1966-67). No Rio, viu-se, entre outras coisas, o aparecimento dos *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés* de Hélio Oiticica, as experiências de Lygia Clark após o abandono do plano pictórico, as primeiras exposições de Antonio Dias (1964) e de Rubens Gerchman (1965) na galeria Relevo, ou o *happening* na *G-4 Pare!* (1966), reunindo Antonio e Gerchman a Carlos Vergara, Roberto Magalhães e Pedro Escosteguy.

Entre as coletivas mais relevantes desse período, estão as igualmente sempre mencionadas *Opinião 65 e 66*, no Rio, e seus congêneres paulistas, a mostra *Proposta 65* (que exibia lado a lado trabalhos de artistas e de publicitários) e o seminário *Proposta 66*, em São Paulo. Nesses dois últimos eventos, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica – egressos respectivamente dos grupos concreto e neoconcreto da década anterior – apresentaram textos em que procuram parâmetros abrangentes para a definição de uma nova vanguarda, já fora do modelo das estritas plataformas de grupo da década de 1950. “Hoje as antinomias do conflito histórico Abstracionismo versus Figurativismo estão superadas. As pesquisas da linguagem visual deixaram de ser incompatíveis com a cultura de massa. (...) Decodificar a arte nos sinais visíveis da vida leva à decodificação da vida nos sinais da arte”, escreveu Cordeiro em “Realismo ao nível da cultura de massa”. E em “Situação da vanguarda no Brasil”, Hélio, por seu turno, afirma que “não se trata

mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista – tudo isto é espúrio. O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível”.⁵

Mesmo de perspectivas sensivelmente diversas – Cordeiro sempre com uma visão mais técnica, em que o artista é uma espécie de designer de comunicação, ainda que especializado, e Hélio valorizando o trabalho que mobilize uma carga vivencial intensa –, os dois artistas parecem estar de acordo ao menos sobre algumas questões de fundo. Naqueles textos ou mesmo nos que, um pouco depois, apresentam juntos a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ambos indicam a ultrapassagem do projeto das vanguardas em que atuaram. Mas mantêm linhas de continuidade com o que fizeram anteriormente, diagnosticando e/ou propondo, além de outras coisas, a articulação entre “vontade construtiva” e apropriação de materiais e objetos preexistentes, bem como de signos da cultura em geral.

Fazendo um retrospecto sucinto a partir da produção dos “jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo”, o crítico Mario Pedrosa não deixa de tocar nesta articulação, quando afirma que “na fase do aprendizado e do exercício da ‘arte moderna’, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção, de novo explorada pelos artistas, era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela suprematização dos valores plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, (...) dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”.⁶

Pode-se interpretar a reiteração da ideia de situação, nesta passagem do texto de Pedrosa, como indicio de que pelo menos alguns dos artistas que constituíram a arte concreta e a neoconcreta, assim como outros que chegaram à cena em inícios dos anos 1960, estavam deixando para trás a aposta numa determinada concepção de arte em estreita consonância com as expectativas e os esforços de modernização do país. Expectativas e esforços que procuravam, por assim dizer, desenhar positivamente o seu futuro (de que a ideia de Brasília – não necessariamente a cidade que foi construída – é o epítome), salvando-o dos onipresentes contrastes sociais do “subdesenvolvimento”. Dissolvida essa miragem pelo esgotamento da breve convergência de forças políticas tradicionalmente conflitantes e das estratégias econômicas que sustentaram o desenvolvimentismo dos anos JK – cenário em que logo se pôde ouvir o ataque dos “clarins da banda militar” –, os artistas veem-se então como que defrontados com a espessura no presente das velhas constantes nacionais,

5. Os dois textos estão republicados em Ferreira, Glória. *Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
6. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Correio da Manhã*, 26/6/1966. Republicado em Pedrosa, Mario. *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.



que aquelas apostas da década anterior não puderam desfazer – e não é à toa que o termo “realismo” aparece em muitos diagnósticos sobre a arte naquele momento. Entre esses artistas estavam o já experiente Geraldo de Barros e os jovens Rubens Gerchman e Antonio Dias.

Na década de 1950, Geraldo de Barros foi um membro destacado do grupo concreto de São Paulo, trabalhando principalmente com pintura e fotografia (reconhecido como um dos pioneiros da fotografia abstrata no país). Envolveu-se também com projeto e fabricação de móveis modulares e, ainda, com design gráfico de logomarcas, cartazes e outras peças de propaganda. Depois de um longo período afastado das mostras de arte, voltou a expor pinturas em 1965. Essa safra de trabalhos, que Geraldo apresentou primeiro em São Paulo, na galeria Atrium, era, porém, significativamente diferente do abstracionismo geométrico que praticara no passado. Figurativos, os novos quadros foram realizados com uma mescla de pintura e colagem.⁷ Geraldo recolhia grandes quantidades de material publicitário, como cartazes e outros impressos, que ele fixava sobre pranchas de aglomerado de madeira, pintando depois sobre esses papéis. Além dos quadros em que o uso de colagem é explícito, mesmo naqueles nos quais a cobertura de tinta parece completa, pode-se ver, por entre as frestas da pintura, fragmentos do material gráfico original.

As cenas privilegiam situações de intercâmbio social muito comuns no imaginário dos filmes, telenovelas, revistas de variedades etc., e na publicidade que apela ao consumo de classe média: a conversação, o jogo e principalmente cenas de intimidade do “casal moderno”. Seja como for, as figuras humanas das imagens de partida são bastante modificadas: as proporções dos corpos estão distorcidas, as fisionomias deformadas sugerem idiotia ou ferocidade, muitas vezes evocando um erotismo perverso,⁸ que insere ambiguidades na cena de idílio romântico explorada na publicidade e de modo geral nos produtos da indústria cultural (v., p. ex., *They are playing; Homem e mulher*, img. 35 e 40). Dessa maneira, salvo pouquíssimas exceções, os quadros compartilham um clima soturno, para o que colabora a forte presença da cor preta – que, por assim dizer, pauta a ambientação das cenas, de modo geral estabelecendo oposição com áreas igualmente homogêneas em amarelo. Sondando esse tipo de imagem a cada novo trabalho, Geraldo parece recorrer ainda à teoria da Gestalt, como fizera na sua produção dos anos 1950 – construindo jogos visuais com ênfase em relações entre fundo e figura por

7. Aproveito aqui algumas ideias do meu ensaio “Geraldo de Barros, pintura de contrainformação”, publicado no catálogo da exposição *Geraldo de Barros e a Fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Edições Sesc SP, 2014

8. O último termo refere-se à conjunção de sexualidade e agressividade, empregado aqui sem conotação psicopatológica.

contrastes ou fusões, sugestões de complementaridade e de rebatimento simétrico de formas, ou mesmo a sua repetição, entre outros recursos (v., p. ex., *Diálogo*; *They are talking*; *Cena no sofá*, img. 38, 30 e 29).

Sob certos aspectos, esses trabalhos aproximam-se de vários daqueles realizados por Rubens Gerchman no mesmo período, com cenas apropriadas do universo da publicidade, das notícias de jornal, em especial as páginas policiais, ou dos eventos midiáticos – como o jogo de futebol e o concurso de misses – retratando os hábitos da população da grande cidade, nesse caso o Rio de Janeiro, e dando especial atenção ao cotidiano das camadas mais pobres, àquilo que se passava prática e simbolicamente no “subúrbio”. Tendo desde cedo convivido com o design gráfico publicitário, no estúdio montado por seu pai, Gerchman definiu uma linguagem característica para a abordagem daqueles temas, focalizando as multidões em trânsito ou confinadas em apartamentos, em associação com slogans de propaganda, manchetes e protonarrativas jornalísticas ligadas à cultura popular, além de elementos gráficos típicos da sinalização do ambiente urbano (v., p. ex., *No ônibus*; *Lindoneia, a Gioconda dos subúrbios*; sem título [*Use para ser querida de todos*], img. 48, 55 e 50).

Nesses trabalhos a representação de pessoas e coisas tem como constante uma espécie de estilização *naïf*, que investe nas distorções do “mau desenho” (v., p. ex., *Multidão*; *O rei do mau gosto*, img. 43 e 56). Na apresentação de uma individual de Gerchman, em 1965, Mario Pedrosa ressalta que trata-se de “um artista gráfico acima de tudo. (...) Encanta-se com o preto e branco, prefere as tintas industriais, a segura de um preto fosco”. O crítico registra ainda que Gerchman vinha desenvolvendo “uma série de grandes painéis” nos quais “desconvenionaliza o retângulo da tela, repartindo-o, acrescentando-lhe pedaços” (v., p. ex., *A cidade*, img. 61). Identifica assim o emprego de estruturas geométricas – o que passaria a ser recorrente –, dividindo áreas da pintura mediante a aplicação em relevo das linhas básicas de retângulos ou de cubos (v., p. ex., *As professorinhas*; *Caixa & Cultura* [1967], img. 45 e 57). Estes últimos integram trabalhos que Gerchman chama de “caixas”, nos quais o procedimento da colagem estende-se à sugestão de tridimensionalidade, encaminhando as obras ao estatuto de objeto – quando não se tornam objeto de fato (v., p. ex., sem título [déc. 1960], img. 47).

Por sua vez, radicado no Rio de Janeiro em fins dos anos 1950, Antonio Dias frequenta o ateliê de gravura de Oswaldo Goeldi e, na mesma época, passa a trabalhar com desenho técnico, desenho gráfico e ilustração para publicações como a revista *Senhor*. Depois de uma primeira exposição individual, em 1962, Antonio modifica o trabalho que vinha desenvolvendo, o que fica patente em um novo grupo de obras mostradas, dois anos mais tarde, na galeria Relevo. Nas palavras do crítico francês Pierre Restany, que apresenta a exposição, “sua morfologia se inspira numa visão de facetas

Desfrute seu
FUTURO

RÁDIO-TELEVISÃO-TRANSISTORES e ELETRÔNICA

Com as ferramentas e peças que enviaremos **INTERAMENTE GRÁTIS**, cada um de nossos alunos montará: **um transmissor sem fio**, que transmite músicas, conversações, etc.; **um receptor de sintonia ajustável**, de 3 válvulas; **um Intercomunicador**, que substitui o telefone, hoje muito usado em escritórios, repartições públicas, indústrias, etc. E, para concluir brilhantemente os estudos, construirá um **MAGNÍFICO RÁDIORECEPTOR DE 5 VÁLVULAS, 2 FAIXAS DE ONDA, DE PERFEITA SONORIDADE**, que será de sua propriedade.

GRÁTIS

todas as ferramentas e peças para montar:

transmissor sem fio
receptor de sintonia ajustável
intercomunicador
rádio-receptor 5 válvulas 2 faixas

 "Devo ao Instituto o prestígio que hoje tenho. Sou um grande artista, conhecido como "Faleto da Rádio". Recebo até Cr\$ 230.000 por mês, e penso em abrir uma casa de Docas e Pinuras." Antonio J. Faleto Salvador - Bahia	 "Antes ganhava a vida na estrada, depois trabalhando num bar. Hoje, após o curso de Rádio, ganho até Cr\$ 20.000 por mês. Urucas a Deus, meu futuro no rádio parece muito. De tudo o que faço, muito obrigatório!" Luiz Romão da Costa MORIM - CEZAR	 "Acessíveis a todas as mulheres o maravilhoso Curso de CRIME E CRIMINAL por correspondência, do Instituto, traz as últimas manchetes, preferidas na revista cidade e ganho até Cr\$ 200.000 por mês." Alex L. Yendolbi Desenvolvido - SP	 "Minha vida melhorou 100%, após fazer o Curso de Eletrônica. Não venço os serviços que a parecem em um só semana cheguei a ganhar Cr\$ 235.000."
--	---	--	---



A REVOLUÇÃO DAS BONECAS

JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

Anúncio na revista *O Cruzeiro*, déc. 1960

A Revolução das Bonecas de José Carlos de Oliveira, Ed. Sabá, 1967, capa de Ziraldo

múltiplas”, contendo “sexo, sangue, *faits divers* e muito fetichismo objetivo”.

Esse “teatro do fetiche e do segredo”⁹ que se espalha pelo trabalho é quase impossível de ser inventariado, dada a quantidade de coisas que se transmitem umas nas outras, apesar dos esquemas formais que as mantêm adstritas. Dentre os elementos recorrentes estão partes de corpos, genitália, vísceras e esqueletos humanos, animais, super-heróis entrevistados e outros seres indefinidos, máscaras ou silhuetas sem rosto, signos como corações, cruces, e também listras, diagramas e outros elementos gráficos, compondo cenas de violência insinuada ou explícita (v., p. ex., sem título [1964]; *Depois de cansar, descansar*, img. 5 e 18). E tudo aparece como montagens organizadas em estruturas geométricas que lembram a decupagem das histórias em quadrinhos¹⁰ (sem que haja linearidade narrativa), mas também os princípios construtivos da arte concreta ou neoconcreta, às vezes configurando-se como objetos (v., p. ex., *The american death, Acidente no jogo*, img. 22 e 8). Com exceção dos trabalhos realizados sobre papel, também aqui são frequentes as cores chapadas, com grande predomínio do vermelho e do preto, e a tendência à tridimensionalidade, incluindo estranhas formas estofadas que intensificam o apelo tátil, evocando a carnalidade do corpo humano (v., p. ex., *A morte de Black Hawk; O carrasco*, img. 13 e 15). Tudo isso empresta à produção de Antonio Dias uma agressividade ainda mais explícita do que a presente nas obras de Geraldo de Barros e a latente nas de Rubens Gerchman.

Em que pesem as diferenças geracionais, os propósitos artísticos declarados e as particularidades individuais de sua produção entre aproximadamente 1963 e 67, Antonio, Geraldo e Gerchman parecem então empenhados em redefinir os rumos de seus trabalhos. Mas, assim como para outros artistas de áreas diversas, seus esforços de renovação de linguagem levavam em conta a expansão das estratégias e produtos da cultura de massa, em meio aos contrastes sociais que endereçavam o país a um dito “Terceiro Mundo”, na sinistra disputa geopolítica entre Estados Unidos e União Soviética. E, como o restante da nação, participavam todos da inquietude geral no ambiente conturbado imediatamente anterior ao Golpe de 1964, que tornou-se cada vez mais opressivo desde a instalação do governo militar.

É sintomático que algumas das características individualmente arroladas acima para descrever de

modo sucinto as obras de Geraldo, Antonio e Gerchman são, em certa medida, aplicáveis ao trabalho dos três. Experiências em comum na sua formação e em atividades paralelas a seu trabalho de arte propriamente dito, em parte já assinaladas aqui, talvez colaborem para o relativo parentesco visual de sua produção de meados da década de 1960.

Antes ainda de integrar o grupo Ruptura, que desenvolveu a arte concreta em São Paulo a partir de 1952, Geraldo de Barros foi um dos vários jovens artistas de sua geração praticantes de uma pintura figurativa com distorções das formas e o uso não naturalista da cor, tendência da época inspirada no expressionismo europeu mais típico, que foi vista em exposições e assim registrada pela crítica. E, desde meados dos anos 1950, trabalhou de modo intermitente com design gráfico, desenhando peças como cartazes (p. ex., de das comemorações oficiais do 4º Centenário da cidade de São Paulo) e os logotipos e anúncios da Unilabor e da Hobjeto, as duas fábricas de móveis que fundou.

Ao menos por ter sido frequentador do ateliê livre de Oswaldo Goeldi, na Escola Nacional de Belas Artes, Antonio Dias, por seu turno, pôde ter contato com a linhagem do desenho e da gravura de corte expressionista.¹¹ E o próprio Rubens Gerchman, que estudou xilogravura com Adir Botelho, então assistente de Goeldi na mesma Escola, apontou traços expressionistas no início de sua produção como artista.¹² Finalmente, Gerchman e Antonio também trabalharam com design gráfico. O primeiro nas revistas de variedades *Manchete* e *Sétimo Céu* e o segundo desenhando, por exemplo, o logotipo e capas de livros da editora Tempo Brasileiro. Além disso, tiveram conhecimento dos princípios construtivos que estavam na base da arte concreta e neoconcreta, uma vez que ainda puderam presenciar exposições de grupo de ambas as correntes no MAM-RJ, estabelecendo contato com alguns de seus artistas, além de acompanhar a discussão de seus trabalhos, que se estendeu aos primeiros anos da década de 1960¹³ e se desdobrou em

9. A expressão é do próprio Antonio Dias, referindo-se, anos mais tarde, a sua produção de meados da década de 1960. Em Scovino, Felipe. *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

10. Segundo Antonio, “as imagens populares que incorporei no trabalho feito no início dos anos 1960 vieram mais de um tipo de *grafitti*, de cadernos populares; realizei uma espécie de história em quadrinhos onde pratiquei, aí sim, ‘meu estilo’, que não copiava o da história em quadrinhos americana”. Em *Antonio Dias / entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla* (série Palavra do Artista). Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

11. Classificar o trabalho de Goeldi como puramente expressionista seria reduzi-lo; mas é também negável que ele estava ligado a essa linhagem. De todo modo, Antonio registrou numa entrevista: “por causa do Goeldi, estudei bastante os expressionistas, todos, todo mundo... A gravura expressionista alemã era importantíssima”. Em *Arte & Ensaios*, ano IX, nº 9. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – UFRJ, 2002.

12. “Todos esses sinais da cidade – faixas, zebbras e formas geométricas – eu incorporei ao desenho de uma forma um pouco expressionista, em preto e branco, vindo da litografia e da xilogravura.” Entrevista de Gerchman, em Magalhães, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

13. Na entrevista citada em nota anterior (11), Antonio se recorda que, na mesma época em que frequentava o ateliê livre de Goeldi, “o contato com o neoconcretismo brasileiro acelerou essa diferença entre o gráfico expressionista e o gráfico de depois, contemporâneo então, que era praticado, por exemplo, por Lygia Pape”. E completa: “não cheguei a fazer cursos [no MAM], mas ficava dentro da sala de aula e batia papo com o [Aluisio] Carvão. Depois do curso, fomos para uma mesa de bar, sempre com vários alunos”.

novas formulações até pelo menos 1967, na mostra *Nova Objetividade Brasileira*.

Se ecoam traços expressionistas, as distorções formais nas obras de Geraldo de Barros, Antonio Dias e Rubens Gerchman são, no entanto, muito mais uma espécie de padrão signico, que incorpora certos elementos e alguma coisa da técnica dos sistemas de simplificação do ambiente urbano (p. ex., o preto e amarelo, em Geraldo; as listras, em Gerchman e Antonio; as imagens-ícone recorrentes em cada um deles), colocando essas obras muito mais próximas dos procedimentos do desenho gráfico e da caricatura do que propriamente das questões de pintura. Nessa formalização, estruturada em boa parte como colagem (que tem paralelo com a própria superfície da metrópole), emerge o grotesco, abrindo passagens entre o humano e o animalesco, o cotidiano e o fantástico-monstruoso. Isso é mais fortemente percebido em Antonio e Geraldo (como, entre vários outros exemplos, as figuras indefinidas, em processo de mutação, ou francamente terríveis, em *O boxeador tenta salvar o mariz da namorada*, img. 4, sem título [1967], img. 23, e *O sorriso*, img. 7, de Antonio; a fusão dos narizes no casal que se beija nas duas versões, positivo e negativo, de *They are kissing*, img. 27 e 28, e a estranha figura à esquerda em *Seeing each other*, que tem por detrás um guarda-chuva ou uma asa de morcego, img. 34), mas está presente também em Gerchman (como os personagens de *A cidade*, *No ônibus*, *Caixa de Morar* ou *O sr. não está só*, img. 61, 48, 42 e 53). O que porventura parecer cômico provavelmente desperta menos o riso do que o sorriso inquieto, porque de tudo emana a familiaridade desconfortável daquilo que é, ao mesmo tempo, conhecido e estranho,¹⁴ incluindo coisas que permanecem no limiar do reconhecimento (p. ex., a dúvida sobre o que afinal acontece em *Cena no sofá*, de Geraldo, img. 29). E ainda mais se reaparecem em diferentes situações e escalas (como a forma que poderia ser uma víscera, mão, genitália e até mancha de tinta, em diversos trabalhos de Antonio. (V., p. ex., *Usoé escapando*, *Estou pronto*, *Biografia para Solange*, *Acidente no jogo*, img. 1, 17, 16, 8).

Sob a chave da ironia, tudo é então atravessado por ambivalências. Na economia interna das obras de cada artista, na reiteração de situações e elementos entre uma e outra, ou nas suas referências externas, o grotesco é, por assim dizer, relacional. As imagens apropriadas, transformadas, remontadas ou inventadas constituem uma paródia da iconografia e das respectivas narrativas que encorpam a cultura de massa, colocando em jogo seus condicionamentos sociais, mas também seus aspectos democratizantes. O clima geral é, por um lado, um tanto sinistro e permite pensar, para além de uma ou

outra remissão mais direta, em ligações com o ambiente opressivo do país nos anos imediatamente anteriores e subsequentes ao Golpe de 1964.

Mas o que nessas obras é insinuado ou explicitado seja na crônica do lado sórdido da vida na grande cidade, seja em termos de sexo, morte e fetichismo, seja envolvendo precariedade e violência, metamorfose ou repetição perversamente incessantes implica, ao mesmo tempo, uma grande vitalidade que mantém a tensão de forças inextricavelmente reunidas de fragmentação e construção, desfazimento e criação. Como já se disse de Flaubert (o desenhador obsessivo de palavras exatas para vulgaridades demasiado humanas), aqui estão em ação “a negatividade que não é a recusa, mas a hostilidade participante; não a rejeição, mas a interiorização polêmica; não a fuga, mas a inserção ofensiva; não o nihilismo, mas a ironia lúcida e criativa”.¹⁵

A seleção de obras desta exposição, realizadas por Antonio Dias, Rubens Gerchman e Geraldo de Barros nos anos 1960, propõe-se a apontar sua singularidade, sob determinados aspectos, no meio de arte da época. Filiar o que eles fizeram diretamente à arte Pop seria uma simplificação equivocada. Apesar das particularidades evidentes de cada um, seus trabalhos podem ser aproximados pela maneira hábil com que articulam o legado construtivo da arte concreta e neoconcreta da década precedente à apropriação fragmentada da iconografia da indústria cultural, que invadia cada vez mais o cotidiano da vida urbana. Tudo isso abarcado por transfigurações paródicas, nas quais as montagens e distorções não deixam de remeter àquela incontornável “parte obscura de nós mesmos”¹⁶ e a tempos, similares aos de hoje, em que apreensão e resistência assaltam o idioma comum.

14. Para tratar desse efeito Freud recorre ao termo *Das Unheimliche*, carregado de ambivalências, que ele associa ao retorno imprevisto do que “não é novo ou alheio”, mas foi inconscientemente reprimido.

15. Claude Duchet, citado por Elisabeth Roudinesco, em seu *A parte obscura de nós mesmos - uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

16. A expressão é de Elisabeth Roudinesco, v. nota 15

Sesc – Serviço Social do Comércio

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional

Danilo Santos de Miranda

Superintendências

Técnico-social Joel Naimayer Padua

Comunicação social Ivan Giannini

Administração Luiz Deoclécio Massaro Galina

Assessoria técnica e de planejamento

Sérgio José Battistelli

Gerências

Artes visuais e tecnologia Juliana Braga de

Mattos **Adjunta** Nilva Luz **Assistentes** Juliana

Okuda Campanelli e Leonardo Borges **Estudos**

e desenvolvimento Marta Raquel Colabone

Adjunto Iã Paulo Ribeiro **Assistente** Teresa

Golveia **Artes gráficas** Hélcio Magalhães

Adjunta Karina Musumeci **Assistentes** Thais

Franco e Rogério Ianelli **Difusão e promoção**

Marcos Carvalho **Adjunto** Fernando Fialho

Sesc Pinheiros

Gerente Flávia Carvalho **Adjunta** Patrícia

Piquera **Programação** Claudia Vieira Garcia

[coordenação], Silvana Santos, Suellen Barbosa,

Maria Claudia Novaes Curtolo e Francine Segawa

Comunicação Fernanda Monteiro [coordenação]

Henrique Vizeu Winkaler e Poliana de Moura

Queiroz **Alimentação** Andréa Lanaro **Serviços**

Cláudio Hessel **Administração** Luciano Amadei

Infraestrutura Sílvio Donizete Miron

Entre construção e apropriação — Antonio Dias, Geraldo de Barros, Rubens Gerchman nos Anos 60

Curadoria João Bandeira Curadora-assistente

Ana Roman **Produção** Automática | Luiza Mello,

Mariana S. Mello e Ana Pimenta [estagiária de

produção] **Projeto expográfico** Ricardo Amado

e Beatriz Matuck **Projeto de iluminação** André

Boll e Edson Reis **Comunicação visual** Celso

Longo + Daniel Trench e Luisa Prat [assistente]

Pesquisa Lara Casares Rivetti **Revisão de**

textos Leda Cartum, Duda Costa e Marca-Texto

Editorial **Coordenação educativa** Dialogum

Projetos Culturais Carlos Negrini **Elaboração**

de textos para o material de mediação Renata

Sant'anna **Montagem fina** Superarte Produtora

[Alexandre Cruz, André Cruz, Eurides Corcini,

Lucas Corcini] **Assessoria de imprensa** Pool

de Comunicação **Transporte** Vanguardian

Transportes Especializados **Fotos da exposição**

Ricardo Amado **Fotos da obra** Adolfo A. Leirner

[37]; Alexandre Santos Silva [23, 24, 41, 57];

Cristina Isidoro [56]; Daniel Mansur [6, 13, 33,

34, 45, 48, 58]; Edouard Fraipont [39]; Everton

Ballardin [9, 12, 27, 29, 30, 55]; Isabella Matheus

[19, 25, 35, 36, 40, 42]; Jaime Acioli [2, 14, 16, 20,

21, 22, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 61]; Jorge Bastos

[31, 32]; José Pelegrini [26, 27]; Luciano Momesso

[15]; Pat Kilgore [3, 4, 5, 10, 18, 53, 54, 59]; Paulo

Ferreira – Equipe de Comunicação [43]; Paulo

Scheuenstuhl [8, 17]; Romulo e Vicente Fialdini

[60]; Vicente de Mello [1, 7, 11]; Vinicius Assencio

e Manu Teodoro [38, 44] **Coleções e arquivos**

Acervo Cinemateca Brasileira/SAV/MinC, Acervo

Rogério Duarte, Agência O Globo, Arquivo do

Estado de São Paulo, Arquivo Edgard Leuenroth /

Unicamp, Arquivo Geraldo de Barros, Biblioteca

Mário de Andrade, Biblioteca Nacional, Coleção

Roger Wright, Editora Zahar, Funarte, Galeria

Nara Roesler, Instituto de Arte Contemporânea,

Instituto Moreira Salles, Instituto Rubens

Gerchman, Instituto Wesley Duke Lee, LC Barreto

Produções Cinematográficas, Museu da Imagem

e do Som (SP), Museu de Arte Contemporânea –

MAC Niterói, Museu de Arte Moderna do Rio

de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo,

Pinakothek Cultural, Teatro Oficina. Adolfo

A. Leirner, Ana Avelar, Ana Helena Curti, Ana

Paula Tavares, Antonio Dias, Bruno Musatti, Clara

Gerchman, Cláudio Tozzi, Elaine Ramos, Evandro

Teixeira, Fabiana de Barros, Fabio Cimino, Fulvia

Leirner, Gustavo Rebello, Heitor Martins e

Fernanda Feitosa, Heloísa Espada, Isabel Diegues,

João Sattamini, Joel Coelho de Souza, Lenora de

Barros, Lili e João Luiz Avelar, Lorenzo Mammi,

Luciana Brito, Luciano e Orandi Momesso, Luís

Cláudio Figueiredo, Luiz Antonio Almeida Braga,

Luiza Giandalia, Marcio Gobbi, Marco Antonio

Amaral Rezende, Marcos Augusto Gonçalves,

Marisa Monte, Marta Fadel, Michel Favre, Noemi

Jaffe, Paola Chierigato, Patrícia e Waltercio Caldas,

Patrícia Lee, Paula Marinho, Paulo Roberto Pires,

Paulo Sergio Duarte, Marta e Paulo Kuczynski,

Rara Dias, Ricardo Camargo, Roberta Saraiva,

Rose e Alfredo Setubal, Sandra Bondarovsky,

Sônia Grosso, Têra Queiroz, Tiê Higashi, Verônica

Gerchman, Zaba Moreau, Ziraldo

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos autorais e de imagem nesta publicação. Agradecemos qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e nos comprometemos a incluí-los nas eventuais reimpressões.

Confira esta e outras publicações no aplicativo Sesc São Paulo disponível gratuitamente.





MISTO
Papéis produzidos a partir
de fontes responsáveis
FSC® C044162

05.04 a 03.06.2018

**terça a sábado,
10h30 às 21h30**

**domingo e feriado,
10h30 às 18h30**

**espaço expositivo,
2º andar**

Sesc Pinheiros

Rua Paes Leme, 195
CEP 05424-150

Tel: (11) 3095.9400

📍 Estação Faria Lima

📱 🌐 /sescpinheiros

sescsp.org.br/pinheiros