

Rubens Gerchman e a estética do mau gosto tropical

Ernest Bowes¹

RESUMO:

O artigo se propõe a demonstrar a estética do mau gosto na obra de Rubens Gerchman e o modo pelo qual sua arte visual se apropriou da cultura popular brasileira em um contexto conturbado da década de 1960. Este trabalho leva em consideração que a arte *pop* não é estática e que se materializa através da interação com outras linguagens e com a cultura.

Palavras-chave: Rubens Gerchman, *Pop Art*, Artes Visuais, Teoria da Literatura.

ABSTRACT:

The article aims to demonstrate the aesthetics of bad taste in the work of Rubens Gerchman and the way in which visual art appropriated the Brazilian popular culture in a troubled context of the 1960s. This paper assumes that the pop art is not static and that materializes through the interaction with other languages and culture.

Palavras-Chave: Rubens Gerchman, Pop Art, Visual Arts, Literary Theory.

We live in transplanted culture
Memory
Burnt perfume
Burnt poem
Proposition for a culture that would be:
non-white, non-european, non-colonial,
non-geographical.
Rubens Gerchman

Hoje se sabe que os valores estéticos não são absolutos, e estão estreitamente relacionadas com a situação histórica e social em que eles surgem. Cumprem uma função crítica para refletir as situações econômicas, éticas, artísticas, etc.; e o próprio contexto em

¹ Doutorando em Materialidades da Literatura pelo programa da Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade de Coimbra - UC. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. E-mail: ernestbowesjunior@gmail.com

que estão inseridos. São, portanto, frutos de uma verdade de época e não de uma verdade eterna. A definição do que é ou não é arte pertence a uma categoria de valor estético e, nesse sentido, é uma tarefa dada à controvérsia a partir do momento em que a narrativa histórica da arte foi posta abaixo. Primeiro veio a fotografia, em seguida, o cartaz, o cinema, os quadrinhos; mais tarde, a televisão; e agora, o vídeo e o computador. A história destes meios tem sido marcada por confrontos entre aqueles que admitem suas potencialidades artísticas e possibilidades de criação de um produto de notável estética e aqueles que, pelo contrário, só conseguem ver o triunfo da vulgaridade que nos mergulha na mais grosseira das subculturas. Contudo, o que é incontestável é que não existe um critério absoluto que garanta a um objeto sua validade artística. Qualquer objeto pode ser considerado arte². Serve este como um esboço para a nossa situação atual, em cuja análise insistiremos. Antes, é conveniente proceder a uma revisão deste confronto a que nos referimos para chegar à ponte que se comunica entre as portas da indústria cultural (estética e icônica) e a arte aristocrática, que defende a importância da estética tradicional.

Para pensar tais questões, particularmente, me interessa na obra de Rubens Gerchman o seu contexto histórico e geográfico. Este capítulo põe em destaque o horizonte de uma reflexão feita pelo artista, no seu livro *O rei do mau gosto*³ (2013). Livro que se constitui da reunião de textos sobre sua obra, como artista plástico, e que se inicia por um depoimento do próprio artista: “As coisas aí estão. Apenas, é preciso ver, saber ver”⁴. Esse pensamento é um eco relativo às críticas feitas a sua obra, uma ponta de uma ideia que traz consigo efeitos teóricos produtores de conhecimento. Portanto, efeito crítico sobre a própria crítica.

Zygmunt Bauman⁵, introduz o tema sobre o Pós-modernismo, ou “segunda modernidade”, para articular uma mudança radical nas condições atuais de coabitação e vida social dos homens. A modernidade líquida é um conceito que define mudança e impermanência. Bauman não só oferece teorias que descrevem as nossas contradições e as tensões sociais, mas também as existenciais, que são geradas na interação humana. A caracterização da modernidade como um “tempo líquido” traz uma ideia de modelos e estruturas sociais que não persistem por tempo suficiente para se enraizar. Assim, os costumes dos cidadãos foram passando por transformações e perdas, e cuja memória, como condição de

² BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. E também DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

³ GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013.

⁴ Ibidem, p. 25.

⁵ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1997.

um tempo pós-histórico, deve-se renunciar. A instabilidade moderna associada à ausência de referências é o elemento principal para a modernidade líquida.

Multidão, Brasil, cidade, rua, desaparecidos, futebol, misses, travestis, sexo, carros, eis o que se pode encontrar na obra de Gerchman e que a crítica qualificava como “folclore urbano”. A sua arte foi produzida através de um olhar sobre o mundo, ao mesmo tempo, sobre a cidade. Que encadeamento entre os temas era proposto? Qual a ligação entre uns e outros? Por que estes e não outros? Para tentar responder é, portanto, necessário recuperar as suas enunciações, o local de onde vêm e considerar que “o lugar dos objetos descobertos falam tanto quanto os próprios objetos”⁶.

Rubens, a pessoa, ao pensar a obra de Gerchman, o artista, não desejava estabelecer conceitos definitivos, pois entendia que os mesmos resultariam em uma autolimitação. Sua posição de artista lhe oferecia critérios de competência e de saber e a sua arte estava em sintonia com o meio, pois chocava, em correspondência, com a cidade. A cidade contemporânea e a obra de Rubens Gerchman, por sua vez, se encontravam em transformações aceleradas.

Marc Augé⁷ entende as transformações aceleradas das cidades como um sintoma da supermodernidade. O termo, utilizado pelo antropólogo para definir a cidade, ao agregar a palavra “super”, consigna a informação de abundância e de excesso. Assim, supermodernidade surge como um conceito que abraça o excesso como uma característica que constitui a sociedade pós-moderna.

São os retratos da cidade do excesso que compõem a arte de Gerchman. Uma explosão de imagens do reconhecível, do urbano imediato, marcada por uma época conturbada em que a transformação social interfere na criação artística, que absorve e, ao mesmo tempo, se deixa absorver pelo capitalismo. Assim, são suas características: a expansão da arte – antes voltada em explorar a sua forma e técnica – para o mercado e para a comunicação; o deslocamento do olhar artístico para temas populares, produzindo a identificação da multidão com a imagem presente, ao que pode ser expresso por *pão e circo*,

⁶ BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174.

⁷ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ou *Panis et Circenses*⁸. O que nos permite lhe atribuir o conceito de uma imagem crítica⁹ – como apresentada por Didi-Huberman –, pois suas formas permaneciam abertas à deformação e transformação da própria imagem, em um trabalho crítico da memória social e artística, através de um exercício dialético da imagem, crítica do próprio conhecimento produzido.

1967 foi o ano em que o movimento Tropicália começou a tomar forma artística, quando o vanguardista Hélio Oiticica criou uma instalação chamada *Tropicália*, inspirada nas favelas, e fez com que seus habitantes participassem disfarçados, com capas pintadas, em representações urbanas. Nessas representações, o artista misturava música, cinema, teatro, artes visuais, e criticava a política da ditadura, que se instalara no país. Caetano Veloso tomou o nome da instalação (com o qual também intitulou uma música sua), e nomeou o movimento de renovação cultural que transformaria as artes no país, com maior projeção na cena musical.

O movimento é caracterizado por uma combinação de cultura popular brasileira tradicional com a música de vanguarda vinda do exterior. Estabelece, assim, uma relação entre manifestações populares e música, absorvendo a história musical da MPB (Música Popular Brasileira) para criar um produto cultural que era acessível a todos os públicos e servir como uma resistência frente à situação política do país.

*Panis et Circenses*¹⁰ (1968) compõe também juntamente com *Tropicália* o título do álbum-manifesto musical, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A arte da capa do disco é de Rubens Gerchman que apresentava, assim, a abertura do universo plástico ao universo musical. No momento em que construía a possibilidade de interação entre as duas artes, desterritorializava o trabalho que fazia, sem perder o traço territorial e distintivo tropical brasileiro, consciente de sua supermodernidade e convicto de que a civilização se desenvolve

⁸“Panem et circenses [ludos] é a forma acusativa da expressão latina panis et circenses [ludi], que significa ' pão e jogos circenses', mais popularmente citada como pão e circo. Esta foi uma política criada pelos antigos romanos, que previa o provimento de comida e diversão ao povo, com o objetivo de diminuir a insatisfação popular contra os governantes. Em uma visão mais tradicional, a expressão serviu para mostrar que os romanos viviam em meio a espetáculos sangrentos, como os combates entre gladiadores, que eram promovidos nos anfiteatros para divertir a população; além disso, pão era distribuído gratuitamente para a população. A produção historiográfica mais recente tem relativizado esta visão tradicional”. Informação retirada da página: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Panem_et_circenses>. Visto em: 03 de fev. de 2015.

⁹Sobre imagem crítica, George Didi-Huberman afirma que “precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão ‘crítica’, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171).

¹⁰“O ano de 1968 anunciava uma radicalização de novos procedimentos que debatiam os caminhos políticos e estéticos do Brasil. Os tropicalistas lançavam um disco manifesto – *Tropicália ou Panis et Circensis* – que se fundamentava na paródia, no uso das alegorias, na desconstrução dos discursos fechados da direita e da esquerda. Tentavam a retomada da tradição das vanguardas literárias brasileiras, sobretudo a antropofagia oswaldiana, o concretismo paulista e as conquistas da Bossa Nova, filtradas numa estética pop” (CONTIER, Arnaldo. “O movimento tropicalista e a revolução estética”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n.1, 2003, p. 138).

de modo descontínuo e acelerado. Para tanto, os elementos que nela se apresentam, e a imagem originada através dela, acompanham proporcionalmente a aceleração descontínua. Esse movimento traduz a redenção e a opressão social provocada pelo avanço industrial, como delinea a composição de Tom Zé para o disco *Tropicália* (1968):

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.
Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requestrar
E usar,
É somente requestrar
E usar,
Porque é *made, made, made, made in Brazil.*
Porque é *made, made, made, made in Brazil.*
A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.
É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.¹¹

A composição de Tom Zé se apresenta como potência reflexiva sobre as contradições dos excessos de uma cidade supermoderna. Produz uma leitura crítica do seu próprio presente e antecipa o possível olhar crítico contra sua própria manifestação crítica. A ironia é (r/v)isível ao alcançar o seu grau mais elevado no estrangeirismo “*made in Brazil*” associado ao som repetitivo da palavra *made*. Tentemos pensar tal expressão no contexto da música e do manifesto tropicalista na década de 1960 e encontraremos uma gama de ambiguidades e possibilidades de leitura aporética. Primeiramente, há uma referência explícita ao contexto neoliberal que começava a se estabelecer no mundo, ou seja, a globalização e o alcance da indústria cultural. Os rótulos dos produtos colocavam à mostra a

¹¹ *Parque industrial*. (Tom Zé) Interpretação: Caetano Veloso / Gal Costa / Gilberto Gil / Mutantes. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.).

sua origem, e passamos a consumir, desde então, produtos de nacionalidades variadas, a língua universalizada, o inglês. Expõe, através do neologismo, aquilo que levou o Brasil a seguir um determinado caminho em que não só consumíamos os produtos globalizados, mas, também, absorvíamos suas linguagens e suas expressões. *Made in Brazil*, com Z, é o exemplo máximo da ironia na composição, no contexto repressivo da década de 1960, pois posiciona o Brasil na mesma localização de onde vêm os produtos, “pronto e tabelado”.

Convém observar que a arte de Rubens Gerchman está ligada por um sistema de relações movido pela especificidade de uma prática discursiva. O seu discurso não manifesta apenas o que diz, mas um conjunto de referências exteriores a si: o período de tempo, a sua posição social, sua trajetória e, principalmente, os lugares em que esse discurso é construído. Acumula muitos arquivos em camadas, alguns dos quais são observados diretamente na pele dos próprios quadros “made in Brazil” e inspirados na natureza urbana da realidade cotidiana brasileira. A arte de Gerchman era o seu próprio olho social, como o mesmo visualizava as coisas que estavam postas para serem vistas. A expressão do excesso da supermodernidade e, por isso, uma arte cheia de excessos, uma superarte.

A relação com essa realidade retomada pelos quadros origina um imaginário familiar, que desenvolve uma conexão entre o real e o ficcional. As suas telas são apresentadas aos receptores, os quais desenvolvem por ela uma relação de afetividade, que possibilita a representação. Nesse caso, diversas questões sinalizam dúvidas sobre a sua origem, quais os discursos por detrás. Consequentemente, o conceito de origem se torna a melhor forma de sintetizar esse pensamento, pois determina que a origem se situa na história, contudo ela própria não é história. Como observa Walter Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir a ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história¹².

¹² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 67-68.

Para Benjamin, origem não é a gênese. Não nos diz um lugar de onde vem o texto, mas aquele ponto de onde ele emerge, pois a ideia de origem possui uma dimensão dialética e crítica na medida em que não tem nada que ver com o lugar em que algo nasce. Entretanto, a origem parece se fundamentar enquanto uma composição que desequilibra a normalidade dos estudos das práticas humanas e provoca um reaparecimento de questões anteriormente esquecidas e silenciadas. “A origem é uma fonte que permanece pulsando, insistindo, e graças à qual algo pode sustentar-se como existente. Neste sentido, a origem não pode ser apreendida no “início” de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação desse algo”¹³.

Um autor e um artista plástico têm à sua disposição uma iconografia e uma iconologia, um presente e um passado de histórias e imagens que ganham corpo em suas expressões artísticas. Nestes objetos, percebemos uma conservação significativa de alegoria do momento presente naquelas imagens que seguem os contornos da sua forma, e rastreiam, dispersos no tempo e no espaço, as suas origens. As telas, aqui, estudadas são as que fazem parte do catálogo de seleções dos livros *O rei do Mau gosto* (2013) e *Rubens Gerchman* (1989). Em especial, a emblemática tela *Lindonéia*, a Gioconda dos Subúrbios, cujo ícone revela um desvio de direção do gosto e acentua a concepção pós-histórica na obra de arte.

1. Após o fim do bom gosto

Em geral, pode-se dizer que, para muitas pessoas, o bom gosto é uma qualidade que está ligada a boas formas de comportamento, educação, ordem, moderação e harmonia. Talvez porque harmonia, simetria, proporção, ordem, linhas retas, formas quadradas, etc. foram, durante séculos, os critérios estéticos e artísticos essenciais para que uma obra, uma imagem ou objeto fossem percebidos como de arte. Hoje esses critérios não mais funcionam. O juízo de gosto, o que define bom ou mau gosto, não se rege por regras preestabelecidas. Na verdade, para alguns especialistas, o bom gosto não existe, ele é imposto.

Arthur Danto¹⁴ propõe uma reflexão sobre a arte contemporânea no livro em que discute “o fim da arte”. A expressão tem um impacto assustador no primeiro instante, pois é possível ler, em um dos seus sentidos, que o homem perdeu sua expressão artística e, desse modo, estaríamos diante do desaparecimento de um dos rastros que auxiliam o entendimento

¹³LISSOVSKY, Mauricio. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. Informação retirada de: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky_6.pdf>. Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

¹⁴ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

da cultura. Com o fim dessa manifestação, passaríamos a entender o mundo de outra maneira. Contudo, o pensamento de Danto apoia-se nas ideias de Hegel sobre estética, onde a mesma expressão aponta para a ideia de substituição da racionalidade como meio de criação da obra de arte, que se desvincularia da necessidade mimética, da fidelidade à realidade e ao critério do belo. A arte passava a ser o seu próprio meio cultural e reflexivo. Assim, vê-se que Danto não considera “o fim da arte” como a extinção da expressão artística, mas que o termo aponta para uma mudança na criação artística, a qual faz com que se torne impossível se pensar a arte da forma consagrada ao longo dos séculos. A arte continuaria a ser produzida, mas o olhar que lançamos sobre ela e a consciência que dela temos não mais seriam os mesmos, como sugere Hegel:

A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter o seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual [...] o conteúdo da arte, e [...] os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação e inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte¹⁵.

Hegel se refere ao término de uma narrativa específica da história da arte. O que tinha chegado ao fim era a narrativa que legitima a arte, mas não a prática de se fazer arte. Ao escrever *Após o fim da Arte*, Arthur Danto traz a questão iniciada por Hegel no século XIX para os tempos atuais e problematiza o quesito da pós-historicidade como fundamental para se pensar arte na contemporaneidade. A morte da arte significaria a morte do pensamento metafísico como uma totalidade. Segundo o filósofo, durante a época moderna existia uma facilidade em identificar o que era obra de arte. Após o fim da arte, as questões sobre estética não se mostram suficientes para definir a contingência da arte. Assim, enquanto a arte moderna se estabelece sobre elementos, consagrados pela narrativa histórica, a arte pós-histórica nasce através da eliminação desses. Neste caso, os espaços e tempos contraditórios se experimentam dialeticamente, em contradição.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

Ainda em *Após o fim da arte*, o autor aponta a arte *Pop* como o marco de finalização da narrativa histórica da arte, pois não seria apenas um movimento estético, mas uma ruptura do fazer artístico, uma arte autônoma em relação a toda uma narrativa anterior. A obra de arte se estabelecia com a *Pop Art* como uma arte autocrítica e autorreflexiva de todas as áreas do conhecimento humano. De acordo com Juliana Bragança¹⁶, tem-se, desta forma, uma imagem de crítica e memória ao mesmo tempo, uma novidade radical capaz de reinventar o originário, de criar conhecimentos. Esta imagem de crítica e memória opera, de um lado, como forma e transformação, e, de outro lado, como conhecimento e crítica do conhecimento. O filósofo, ao se referir à *Pop Art*, afirma:

A causa da mudança, no meu ponto de vista, foi a emergência de algo infelizmente chamado de *Pop Art*, que considero ser o movimento artístico mais crítico do século. (...) Eu subscrevo uma narrativa da história da arte moderna na qual a *Pop Art* desempenha o papel filosófico principal. Na minha narrativa, a *Pop Art* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental pelo facto de ter tornado autoconsciente a verdade filosófica da arte.¹⁷

Em seus textos, Arthur Danto localiza o ponto exato de rompimento com a tradição artística anterior na década de 1960. No entanto, apesar desta afirmação radical, o filósofo continuou fazendo uma crítica da natureza da arte em nosso tempo. *Após o fim da arte* apresenta a primeira grande escala de reformulação intuitiva de Danto e mostra como, após o eclipse do Expressionismo Abstrato, a arte mudou de curso abandonando a narrativa histórica definida na Renascença. Desse modo, a alternativa é apontar o caminho para um novo tipo de crítica que seja capaz de nos ajudar a entender a arte na era pós-histórica. Uma vez que, por exemplo, as teorias tradicionais não podem explicar a diferença entre uma obra de Andy Warhol e o produto comercial do qual adveio. E, portanto, tenta capturar uma série de considerações tão rigorosas como agradáveis, atravessar o estético e o filosófico sobre a arte, que, por sua vez, refletem perfeitamente o pensamento de um observador sobre questões da cena atual. Nesse livro, então, reunir, entre outras coisas, o *pop* e a "arte do povo" é entender como se delineia uma nova história da arte que vai desde a tradição mimética (a ideia de que a arte é uma representação fiel da realidade), até os manifestos dos tempos modernos, (em que a arte é definida como a filosofia do artista). Conclui-se que as ideias

¹⁶BRAGANÇA, Juliana. Fotografia e Imagem. In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 4, n.7, p. 152-161, maio de 2014.

¹⁷DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 122.

tradicionais de estética não se aplicam sobre a arte contemporânea, e que precisamos nos concentrar em uma filosofia da crítica de arte que poderia lançar luz sobre suas outras possibilidades.

O mau gosto enquanto possibilidade é uma das principais estratégias utilizadas pela *Pop Art*. E se direciona na contramão do bom gosto. O problema reside em estabelecer o valor e a função artística da *Pop Art* e distingui-la tanto da massa, quanto do feio, que implica a vulgarização e submissão da arte ao mercado. O uso dos elementos da estética, da indústria cultural e do mercado, faz surgir o conceito de *Kitsch*¹⁸, muito associado ao *pop* e ao mau gosto. O termo é de origem alemã e de aplicação e significado controverso. Usualmente é empregado nos estudos de estética para classificar objetos vulgares, baratos, de mau gosto, que copiam referências da cultura sem critério e que se destinam ao consumo popular. Logo, o *kitsch* é um nome não vulgar que a academia utiliza para expressar vulgaridade, “mau gosto”. Percebe-se nessa diferença que a preocupação com o uso do nome é a de não colocar em risco a distinção acadêmica.

O que Rubens Gerchman faz é justamente o contrário. Como artista popular, ele ultrapassa esse limite do próprio nome, ao assumir como parte decisiva do título do seu livro o termo “mau gosto”, se autointitulando como *o rei do mau gosto*. Ele incorpora a estética do *Kitsch* a si, ao se assumir como a encarnação do mau gosto. Inverte assim a posição de vergonha para orgulho, em um processo educativo do nome próprio, da sua assinatura.

A dificuldade que existe em aceitar Rubens Gerchman como um artista popular dentro da instituição se deve à dificuldade de legitimar o excesso como expressão artística de bom gosto. Gerchman é um artista do excesso, que se apropria dos elementos da produção massiva, da supermodernidade para construir a sua arte. A dificuldade quanto a isso é que o artista parece abordar todos os temas populares, e defende, por analogia, que tudo pode ser arte, já que as coisas estão aí para serem vistas.

¹⁸“A palavra *kitsch* tem uma origem pouco clara. Segundo o dicionário etimológico de Friedrich Kluge, a palavra surgiu entre pintores alemães em torno de 1870. Talvez estivesse associada ao ato de atravancar, amontoar detritos ou barro nas ruas, *kitschen*, e ao instrumento com que isso era feito, *Kitsche*. No dialeto do sul da Alemanha significava também fazer móveis novos a partir de velhos. Também poderia estar ligada à palavra *verkitschen*, que significa trapacear, vender uma coisa no lugar de outra. Outras palavras alemãs com a mesma terminação “tsch” comumente se referem a coisas vulgares, ingênuas, sentimentais ou infantis. É um produto da industrialização e da cultura de massa, sendo considerado típico da classe média com pretensões de ascensão social, mas nos círculos ilustrados emprega-se o termo frequentemente com intenção pejorativa e como reprovação moral. Entretanto, o *kitsch* é um fenômeno de largo alcance, movimenta uma indústria milionária e, para grande número de pessoas, constitui mais do que uma simples questão de gosto, todo um modo de vida, tendo para este público todos os atributos da legitimidade”. Texto adaptado de <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>> Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

Essa é a exata condição da arte pós-histórica, defendida por Arthur Danto, a de que ela se caracteriza pela possibilidade de tudo ser arte. Todos os estilos são possíveis, e ao artista não se impõe limite, ele pode simplesmente ser um expressionista ou um artista da *Pop Art* ou um *performer*. Pode ultrapassar a barreira da instituição legitimadora, e da própria redoma visual, em diálogo com a música, fotografia e a literatura, ou seja, ter a prerrogativa do excesso, do mau gosto. Assim, o fim da arte seria também o fim da ideia de estético, que elege como de bom gosto, aquilo que se afasta do popular. O fim do bom gosto, ou o mau gosto, funciona como exercício do fim da narrativa legitimadora da arte. E Rubens Gerchman se situa e se destaca nessa vertente que põe em cheque uma tradição de muitos séculos.

2. Lindonéia Desaparecida: o urbano e o anonimato em questão



Figura 0: *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios*. (s/data). Impressão fotográfica, colagem e pintura, 141 x 122 cm

Ao olhar a sua obra mais famosa, a primeira dificuldade é: “como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?”¹⁹. A imagem escolhida que manifesta essa dúvida utiliza como técnica colagem e pintura para compor a sua superfície, a face de uma mulher. Somado ao desenho do rosto dessa mulher, o quadro *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios* (1966), conhecido apenas como *Lindonéia*, se faz acompanhar das

¹⁹DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 184.

informações escritas de “Um amor impossível” (posição superior da imagem) e “A Bela Lindonéia, de 18 anos morreu instantaneamente” (posição inferior da imagem), que insinuam uma tragédia e direcionam atitudes a serem assumidas diante da pintura, pois a imagem, por si só, não seria suficiente para remeter ao contexto da personagem.

As formas de *Lindonéia* têm um contorno definido e são preenchidas com cores planas. Seu rosto é centralizado no quadro, a sua pele é lisa e não remete a nenhuma ilusão volumétrica. Ao fazer uso desse recurso, Gerchman emprega as linguagens utilizadas em suas campanhas pela indústria de consumo, como o jornal de circulação local. É possível, ainda, traçar uma relação entre outras de suas obras com a configuração e a estrutura desse universo, a exemplo de quadros como *Trabalhador Morreu...* (1978) ou *Correio Sentimental* (1966), pois além de funcionar como uma metáfora da visualidade urbana, estas telas recorrem a formas geométricas e gráficas da escrita, com diferentes fontes e tamanhos de letras distintas, recursos similares aos que ocorrem na publicidade.

Gerchman afirma que pratica o desenho como “escrita cotidiana. E também como utopia. Utopia no sentido original, primeiro, da palavra, que é o de projeto”²⁰. E esse recurso de complementariedade da palavra com a imagem e a própria palavra/letra como imagem está presente em grande parte de seu projeto, incluindo *Lindonéia*. Ele faz uso da escrita em forma de tabloide, informa ao observador o principal acontecimento sugerido pela imagem, compondo uma narrativa biográfica da personagem aí inscrita.

Wilson Coutinho²¹ (1989) classifica o trabalho de Gerchman como uma “fenomenologia do urbano”. Para o autor, trata-se de uma absorção das notícias de jornais adicionada a uma estética de mau gosto. É interessante chamar a atenção para o fato de que não se trata de qualquer visualidade urbana, mas daquelas que dizem sobre o humano e a sua materialidade. Assim, o retrato de *Lindonéia* se reveste de significação e tem a sua construção fincada em bases sociais. Pobre, feia, um leve tom escuro em torno de seu olho esquerdo que revela um traço de violência (um machucado), traços grossos, lábios inchados, olhar triste. Qual a pergunta que *Lindonéia* nos faz? De que nos acusa? Seria *Lindonéia* uma personagem de alguma narrativa? Quais as hipóteses presentes entre “Um amor impossível” e “A bela Lindonéia. De 18 anos morreu instantaneamente”? O seu retrato carrega uma narrativa própria de autoimagem e, ao mesmo tempo, um espelho das histórias sociais. Sabemos, ao menos, que

²⁰ GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 37.

²¹ COUTINHO, Wilson. Na era do conceito e a antropologia do desejo. In: GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 45-49.

Lindonéia é suburbana, pois o subtítulo da imagem acrescenta que ela é a “Gioconda dos subúrbios”. Ou seja, ela traz em sua manifestação corporal as marcas ideológicas de uma repressão, e sua imagem está centralizada numa moldura de vidro com arabescos, um retrato popular de mau gosto. Tudo isso é composto sobre um fundo de madeira pintada uniformemente de amarelo-alaranjado, que lembra a cal hidratada, muito utilizada para pintar paredes de casas humildes, por conta do seu baixo valor no mercado.

A caracterização do rosto da jovem de 18 anos aponta para a morte, sob a forma de um prenúncio narrativo, pois parece ser retirada das páginas de óbito dos jornais populares. *Lindonéia* certamente não é uma figura conhecida, mas é uma anônima figura popular, facilmente confundida com diversas outras vidas. Assim, a obra, na medida em que funciona como espelho, nos revela através de sua superfície refletora a nós mesmos, tão anônimos quanto à personagem. Na tela se encena o próprio debate entre o anônimo e o afamado. Isso porque *Lindonéia* não é apenas uma pobre vítima suburbana, mas é também comparada com A Gioconda de Da Vinci. *Lindonéia* é, neste termos, aquilo que já assustava Ortega y Gasset²², e que continua incomodando tantos intelectuais até hoje, *Lindonéia* é a massa. A massa sendo reconhecida, ou melhor, o anônimo em destaque.

Arthur Danto²³ afirma que a arte do passado deve estar à disposição para a criação artística e isto seria a definição da imagem dialética e ambígua. Isso nos permite legitimar a imagem de *Lindonéia* como a A Gioconda dos subúrbios. E fazer tal conexão entre as duas telas de épocas distintas, numa espécie de colagem de informações, atende ao paradigma da arte contemporânea, conceituado por Max Ernst como “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas”²⁴. O artista recorta uma ideia isolada para justapor a sua, mediante o procedimento que entendemos como apropriação. Assim, ele cria uma ambiguidade da imagem, pois ao mesmo tempo em que traz referências do vulgar associa-o ao clássico e ilustre.

Não só da linguagem e das imagens populares se faz um trabalho de mau gosto, mas também dos objetos e materiais da cultura de massa, de forte carga simbólica que ela produz. Isso fica evidente em *Lindonéia* através da utilização de um vidro com arabescos gravados e da parede revestida de cal hidratada. O artista procura um contato direto com a população não apenas ao expor suas obras nas galerias, mas naquilo que é retratado em sua

²² ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

²³ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 7.

²⁴ ERNST, Max. *Apud* DANTO. *ibid.*

obra. A realidade coletiva e a solidão individual na supermodernidade são preocupações de Gerchman, por esse motivo pessoas (personagens) anônimas ganham destaques em sua pintura – pessoas que antes eram apenas números de identidade numa multidão. Questão que inquietava o próprio artista:

Na realidade criou-se uma ambiguidade na minha vida. Tenho dois nomes, ou seja, não tenho uma identidade e sim uma dupla identidade – expressão que virou o título de um trabalho que fiz 25 anos depois sobre passaportes, dando continuidade ao da carteira de identidade. Sempre fiquei intrigado com o fato de as pessoas precisarem ter um número para ser identificadas. Meu nome de família é Gerchman, mas meu nome nos documentos é Herschman²⁵.

E completa, explicando como o seu mundo artístico tinha uma relação conturbada com a pessoa Gerchman:

A *Lindonéia* é uma personagem inventada, mas um pouco autobiográfica. Eu tinha uma namorada que não se chamava Lindonéia, mas era uma Lindonéia. Era uma passista da Mangueira pela qual eu me apaixonei. Fiz um porta-retrato dela como se fosse uma notícia de jornal: “A bela Lindonéia de dezoito anos morreu instantaneamente”. A Nara Leão foi de uma generosidade muito grande e quis comprar ou trocar a obra. Eu disse que ainda não podia me desfazer da obra, tinha uma relação afetiva forte com ela, ficava como porta-retrato em cima da minha mesa. A Nara ligou para o Caetano Veloso e descreveu a obra pelo telefone, uma mulher atrás do espelho sem que ninguém visse. *Linda, feia, Lindonéia desaparecida*. O Caetano fez a música, foi uma coisa conceitual entre os dois, a Nara incluiu no disco dela [*Lindonéia*, no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*]²⁶.

A narrativa de *Lindonéia* parece evidenciar um tipo de tragédia contemporânea exibida diariamente nos meios de comunicação. Nesse desfecho, encenando o espetáculo de si mesma, ela realiza seu mais secreto desejo: a vontade de ser reconhecida e vista. E, apesar de não ter rosto digno de miss Brasil ou artista de cinema hollywoodiano, a jovem *Lindonéia* estreia, através de sua pintura estampada na tela do artista: um protagonismo. Recupera a vitalidade em morte, já que em vida era anônima. A vida de *Lindonéia* começa quando a sua história chega ao fim. Sua morte é o seu primeiro dia de fama ou o primeiro dia de vida de um rosto desenhado, que recebe como um dom todos os poderes que lhe foram antes recusados. A morte de *Lindonéia* é a sua libertação, um esplendor inalterável. Já na canção de Caetano Veloso, a bela feia é uma suburbana, anônima, solitária, misteriosa:

²⁵ GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p 77.

²⁶ *Ibidem*, p. 88.

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecida
Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Oh, meu amor
A solidão vai me matar de dor
Lindonéia, cor parda
Fruta na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia, domingo
Segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andor
Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ah, meu amor
A solidão vai me matar de dor
No avesso do espelho
Mas desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida
Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Oh, meu amor
A solidão vai me matar de dor
Vai me matar
Vai me matar de dor²⁷.

A história de *Lindonéia* tem sua continuidade em outra série de quadros de Gerchman denominada: *Desaparecidos I e II*. Nestas telas, o aspecto da narrativa se une com uma temática política na elaboração de uma composição ambígua. As telas de Gerchman retratam a representação do ausente, daquele que não está representado, da figura que não é aparente, do anônimo. São os anônimos que somem na supermodernidade, de milhões de

²⁷ Lindonéia (Caetano Veloso) Interpretação: Nara Leão. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. (Disco) São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.)

peças e são anunciados nos jornais como os desaparecidos. Ou seriam ainda aqueles que desapareceram por contingência da ditadura militar e também foram eternizados como os desaparecidos? Seria o desejo do reconhecimento, da identidade, o amor impossível de *Lindonéia*? Uma das questões mais interessantes, a partir dessa vertente, é, portanto, compreender a dinâmica social popular e sua relação com a cidade como um todo e entre seus próprios elementos. Os contextos podem ser diferenciados e os papéis variados, mas o anonimato é uma situação típica da supermodernidade e da vida em grandes cidades. O anonimato virou uma doença sistêmica. Como disse Sérgio Santeiro²⁸ ao escrever sobre Rubens Gerchman: “O anonimato é anemia da vida”²⁹. Devido à dimensão e complexidade do meio, o homem retratado por Rubens Gerchman será em princípio um homem anônimo, um desaparecido das colunas sociais. Pois esta era uma questão que preocupava o artista e lhe era imposta. *Lindonéia* era uma personagem imposta a ele. Situação que dialoga com a passagem de Arthur Danto (2006), em que o autor pensa a condição imposta pelo meio:

As artes têm um desenvolvimento que não se origina somente a partir do indivíduo, mas também de uma força acumulada, da civilização, que nos precede. Não se pode apenas fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer simplesmente o que lhe agrada. Ele não existiria se usasse apenas os seus talentos. Não somos os mestres do que produzimos. O que produzimos é imposto a nós.³⁰

Essa postura é bastante evidente no trabalho de Rubens Gerchman, que sintomaticamente apresenta o diálogo implícito com a música e questões da sociedade. *Lindonéia* justifica-se por suas extensões no campo artístico e cultural da época, o rosto de uma jovem garota morta em meio a questões sobre o governo brasileiro, sendo chamada inclusive de musa tropicalista. Em pose frontal, semelhante à pose das fotografias de carteira de identidade, *Lindonéia* é a exteriorização da anemia da vida, da identificação por números, do anonimato e do desejo de ser reconhecida. A vida triste que muitas levam é representada no retrato de Lindonéia.

Com o advento da televisão, os movimentos de neovanguarda, como a Tropicália, tinham à sua disposição duas poderosas ferramentas a serem exploradas: o cinema e o rádio. Esses dois meios de comunicação em ascensão serviram aos artistas contemporâneos mais

²⁸ SANTEIRO, Sérgio. “Rostos na multidão”. In: GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013, p. 33-35.

²⁹ Ibidem, p. 33.

³⁰ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 9.

como inspiração de criação do que instrumentos para publicizar sua própria arte. A vantagem da televisão, além do escopo completo de penetração no Brasil, em 1960, foi a de que ela transformou temas populares em objetos do discurso de uma forma ainda mais familiar, pois invadiu o ambiente do lar, e se integrou às “pessoas da sala de jantar”³¹ dos lares brasileiros. A chegada da televisão ao Brasil não significou simplesmente o fim das formas tradicionais populares. Pelo contrário, a televisão brasileira atualizou as práticas anteriormente populares, transformando a radionovela em telenovelas, fabricando celebridades, mediante um corpo de trabalho e realizações, além de um conjunto de interações que afirmam a sua fama.

Aproveito o termo *celebridade* para destacar um significado particularmente notável em relação à facilidade de reconhecimento de uma pessoa nas diversas formas de mídia, incluindo jornais e revistas. É especialmente concreto o fenômeno da absorção do indivíduo pelo público, através do seu rosto, nome e reconhecimento de sua marca. Diferentemente de fama, que é considerado um fenômeno de longa duração, em que os indivíduos são glorificados por seus atos, celebridade é visto como um fenômeno moderno relacionado à indústria cultural, provocado por jornais, revistas, televisão, internet e suas tecnologias. O primeiro deriva da condição de ser glorificado e o segundo de um processo de exposição na mídia, que atribui à pessoa em destaque a condição de estrela. Sobre a complexidade das estrelas, Edgar Morin³² define que:

A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado. Esta mercadoria total tem outras qualidades: é mercadoria-símbolo do grande capitalismo. Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo de massa³³.

Considerando as características associadas ao tipo de mercadoria total e do reconhecimento das celebridades, na natureza contrária a das estrelas, pois não encontra nenhum correspondente a essas características: *Lindonéia* personifica o anônimo – dotado da anemia da vida, de não reconhecimento. A vida de *Lindonéia* não é visível e, portanto, não está vinculada às forças que integram o discurso, pois não é um sujeito do discurso.

³¹Panis Et Circenses (Caetano Veloso) Interpretação: Os Mutantes. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. (Disco) São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.)

³²MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

³³Ibidem, p. 76.

Lindonéia representa a ambivalência que caracteriza toda brasileira suburbana. Entre a fotografia e os olhares, abre-se uma brecha de conteúdo que revela a sua identidade (ou não identidade?), mediante a ação de sua própria imagem. A imagem que nos aparece toma direções imprevisíveis. Uma mulher desamparada nas reviravoltas do destino, *Lindonéia* move-se entre as mais baixas paixões: o engano, o ódio, a violência e a vingança; e as atitudes mais nobres: a solidariedade, a justiça, a piedade. Transforma-se em uma heroína para quem a falta da realização de sonhos, desolação, frustração e morte são constantes. Uma figura suficientemente trágica, pois tende a sofrer as maiores desgraças como se essas brotassem simplesmente de sua essência, das ações que caracterizam a si mesma.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS, Geraldo de. Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo) In: LEIRNER, Nelson. *Da produção de massa de uma pintura* (quadros a preço de custo). São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2000.

BUARQUE, Heloísa. Como age um pintor (quando) jovem diante de um tema. In: GERCHMAN, Rubens. *Rubens Gerchman: o voyeur amoroso*. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1981. Sem paginação. Catálogo de Exposição.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: Joseph Campbell, com Bill Moyers*. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Sobre Azul, 2006.

CONTIER, Arnaldo. “O movimento tropicalista e a revolução estética”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n.1, p. 135-139, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DANTO, Arthur C. Entrevista. In: DUARTE, Rodrigo. Tudo é permitido. São Paulo: *Revista CULT*, edição 117. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=3A4F02C2-6887-4DCB-BC36-894C6EFC6B44&nwsCode=00798A01-2EC8-4DC1-B4A3-B7454E628EE9>>. Acesso em: 25 maio de 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, (Mil platôs v. 1)

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana/Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Ligia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 260p. [Edição Original publicada em 1969].

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. São Paulo: L&PMPocket, 2010.

GERCHMAN, Rubens. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção/ Linda Hutcheon*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

LYOTARD, J. F. (2002). *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.

Mc CARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Col. Movimentos da arte moderna)

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SANTEIRO, Sergio. Rostos na multidão. Maio de 1978. In: *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (N.O.).