

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Lindonéia “linda/feia”: diferenças com a Pop Art

Cristina Mura
Doutoranda/ USP

Resumo

Este trabalho trata da obra *Lindonéia*, de Rubens Gerchman, situando-a na paisagem de signos derivados da vida suburbana, pertencente ao repertório visual da imprensa popular do qual o artista buscou suas referências explorando-as através de uma visualidade técnica calcada na pintura, na apropriação e justaposição de elementos díspares. Lindonéia provoca o diálogo com a cena cultural brasileira multifacetada e polissêmica ao incorporar elementos da cultura popular e da cultura de massa.

Palavras-chave

Rubens Gerchman, cultura popular, *Pop Art*.

Abstract

This paper deals with the work *Lindonéia*, by Rubens Gerchman, placing it in the landscape of signs derived from suburban life, which belongs to the visual repertoire of the popular press which the artist sought his references exploring them through a visual technique based on painting and in the appropriation and juxtaposition of disparate elements. Lindonéia provokes the dialogue with Brazil's cultural scene multifaceted and polysemic to incorporate elements of popular culture and mass culture.

Key Words

Rubens Gerchman, popular culture, *Pop Art*.

Na década de 1960, o meio de arte voltou sua atenção para a Pop Art, sem ignorar as contradições que envolviam essa forma de produção artística, como a relação de fascínio e repulsa ao “mass media” da sociedade industrial e ao dialético processo de dependência entre arte e cultura de massa, e entre esta e cultura popular.

Considerar uma experiência brasileira da Pop Art e uma possível contribuição para o debate e compreensão de sua inserção no campo artístico, implica atentar para o jogo dualista centro-periferia alimentado por históricas tensões ideológicas, considerando que esse dualismo, de certa maneira, legitima o fenômeno pop como de exclusividade norte-americana e européia, bem como falsamente viabiliza uma contemporaneidade advinda dos países centrais. A visão dualista centro-periferia não mais se sustenta de modo operacional por conta da expansão socioeconômica do capitalismo no Brasil e diante das vicissitudes do caráter difuso dos centros de poder capitalista-industrial. Afinal, como disse Francisco de Oliveira, o subdesenvolvimento é uma formação capitalista e não simplesmente histórica, é uma produção da expansão do capitalismo.¹

A *Pop Art* causou um impacto no sistema das artes plásticas do país provocando novos questionamentos, sobretudo em relação à posição ética e política dos artistas, os quais desejavam dialogar com os movimentos artísticos internacionais e ao mesmo tempo reafirmar a própria nacionalidade e identidade em um país subdesenvolvido. Os artistas brasileiros buscavam uma manifestação autêntica que pudesse criar, através da obra, um processo de comunicação como forma de intervenção na realidade. No contexto de um mapa cultural alicerçado sobre o conceito de modernidade afluyente dos países centrais, Rubens Gerchman encontrou soluções originais para seus trabalhos absorvendo elementos da cultura de massa, das tradições nacionais e os legitimados pela história e crítica da arte. Dessa simbiose resultou uma visualidade de construções poéticas críticas e provocadoras, como por exemplo, uma “pop antropofágica”², absorvida criticamente, segundo o crítico Frederico Morais.³

Os trabalhos de Gerchman, mesmo que não apresentem como central a investigação de uma identidade nacional, ela se faz presente em meio a questões de ordem universais, diferentemente da *Pop Art* americana na qual as imagens são mostradas, muitas vezes, como desprovidas de uma relação com a vida, detidas na impessoalidade estandarizada do *mass media* e do consumo. Em Gerchman, a aparência gráfica e serial das figuras denunciam a solidão e a incapacidade de comunicação do indivíduo. Há nos trabalhos de Gerchman, a apropriação do aparato gráfico visual das notícias de jornais populares que freqüentemente reproduzem as mazelas do *mondo cane* suburbano.

Com a *Pop Art* e o *Nouveau Réalisme*, a apropriação de objetos da cultura de massa e dos refugos e subprodutos da produção industrial permite que

1 Francisco de Oliveira. *Crítica à razão dualista/O ornotorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

2 Já o crítico e teórico da produção contemporânea brasileira, Wilson Coutinho, denominou de *pop sujo* a produção de Gerchman apropriada da *Pop Art*. Para Coutinho, o artista utilizou o pop sujo para acentuar elementos que transmitem a aparência de mal-acabados. GERCHMAN, Rubens. Gerchman. Texto de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1989.

3 MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

estes se desloquem para a esfera da arte numa quebra de limites das categorias artísticas. Com a troca de lugares entre a criação artística e a apropriação, a referência do artista passa a ser a cultura através do sistema de signos que substituiu o processo mimético do realismo.

No trabalho *Lindonéia* as palavras se integram ao discurso plástico, tornadas elas mesmas, imagens. A aparição da letra no espaço do quadro se assemelha à manchete de jornal, porém, o sentido revela poesia: “Um amor impossível/ A bela *Lindonéia* de 18 anos morreu instantaneamente”. *Lindonéia* não é somente sintoma das diferenças entre a *Pop Art* norte-americana e a Nova Figuração Brasileira, como disse Paulo Sérgio Duarte,⁴ mas principalmente sintoma da importância que os jornais populares e as fotografias veiculadas tiveram como fonte para as pesquisas artísticas de Gerchman. O trabalho de Gerchman com a palavra consiste na busca da comunicação imediata, levando-o a inter-relações entre o figural e o icônico, entre escrita e arte plástica. O jogo lúdico acontece entre obra e espectador através da junção de palavra, espaço, cor e forma, as quais ressaltam e ampliam o poder de comunicação, transmitindo desse modo a mensagem crítica e político-social, consistente com as propostas do grupo Neo-realista carioca, do qual Gerchman fez parte.

Os elementos da composição de *Lindonéia*, embora díspares e relacionados intimamente, são postos em tensão, como a moldura de *scotchlite* do porta-retrato, revelando intimidade, identidade e figuratividade, e as grafias semelhantes a legendas de jornal, aparentemente insinuam ausência de identidade e descaracterização, porque inseridas no contexto da esfera pública, ou seja, são de acesso coletivo. Esses dois temas incompatíveis – identidade e despersonalização – convidam o espectador a perceber a tensão e a complexidade provocadas no confronto dos elementos entre si. Entretanto, a temática das legendas, “um amor impossível”, nada tem de impessoal e sim reforça a simplicidade da construção da imagem no âmbito do significado e do significante. As palavras, as sombras e o aspecto disforme do rosto de *Lindonéia*, a antinomia do padrão de beleza assumida na composição, conferem um sentido que desestabiliza as maneiras instituídas de olhar. *Lindonéia* apresenta um fundo plano monocromático, chapado, de cor mostarda no qual o espelho bisoté dá o suporte e enquadra o desenho, além de funcionar como uma espécie de prisma causando no espectador, ao aproximar-se da obra, um reflexo de si mesmo que se confunde com a imagem da figura.

A imagem de *Lindonéia* faz referência às fotografias 3x4 de documentos pessoais, trazendo a questão identitária do indivíduo contemporâneo, presente nas produções de retratos fotográficos. *Lindonéia*, por sua aparência toscamente construída, ironicamente subverte o caráter padronizado contido nos enquadramentos e poses das fotografias 3x4 de documentos, e faz lembrar o universo intuitivo e criativo das fotos dos fotógrafos lambe-lambe dos anos 1950, as quais não possuíam a qualidade técnica dos estúdios fotográficos. O retrato fotográfico desempenha na modernidade o papel social de construção identitária, uma vez que é através dele que o indivíduo obtém sua identidade pelo olhar do outro. A

⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. *Transformações da Arte no Brasil*. p.42.

identidade torna-se então uma questão central na relação do indivíduo com sua imagem.⁵

O teor irônico em *Lindonéia* acontece na referência crítica ao mau gosto e vulgaridade dos objetos consagrados pelas classes populares, como os quadros emoldurados de santos ou de fotografias de casal na parede das casas; ou ao mau gosto do que se consagra socialmente e artisticamente como bom gosto, cultura e refinamento. O retrato de *Lindonéia* remete às antigas fotografias dependuradas nas paredes das salas das classes média e baixa que se popularizam no país após 1940. A partir de meados dos anos 1950, esse tipo de retrato passou a fazer parte do universo das classes pobres e suburbanas e foi considerado fora de moda para as classes médias.

Talvez haja a marca do *kitsch* no procedimento de apagamento das fronteiras entre cultura de elite, de massa e popular, em parte característica da *Pop Art*, e que Gerchman procede ao aproximar *Lindonéia* da história da arte e das tradições populares do Brasil. Gerchman serve-se de lugares-comuns para desviá-los de seus locais de origem, criando outros significados. Assim procede com as criações figurativas que causam uma comunicação direta sobre o olhar do observador. Contraditoriamente, as figuras mantêm uma ambigüidade que parecem esconder significados que não se oferecem na ação imediata do olhar e são somente reveladas na narrativa que cria novas formas de figurar para além do figurativo, ressaltando o contraste entre o imaginário e a fugacidade da percepção do fluxo do tempo.⁶ O jogo operado em *Lindonéia* se funda na contraposição de fragmentos artísticos e paradigmas estéticos consagrados em relação à expressão particularizada da cultura popular.

As imagens veiculadas pela imprensa forneceram matéria-prima para Gerchman produzir muitas de suas obras. *Lindonéia*, por exemplo, é parte da paisagem de signos derivados da vida suburbana, pertence ao repertório visual da imprensa popular do qual o artista buscou suas referências explorando-as através de uma visualidade técnica calcada na pintura, na apropriação e justaposição de elementos díspares. *Lindonéia* é um desenho que lembra graficamente uma foto impressa de jornal, apresenta cores laranja e preto que acentuam a temática do indivíduo anônimo na massa urbana e a imediatividade comunicativa. O que aproxima *Lindonéia* dos procedimentos da *Pop Art* é a origem da imagem, o cotidiano repleto de ícones e símbolos do *mass media*, e no processo de fatura há o uso da técnica da serigrafia.

Ao reproduzir uma obra em série, Gerchman experimenta uma atitude irônica de se contrapor ao objeto único, e se coloca na linha da “racionalidade” da reprodução fotográfica ou da reprodutibilidade técnico-industrial, caracteri-

5 Embora o retrato 3 x 4 represente a aparência física do indivíduo e não exatamente seja um instrumento de identificação e controle social como o retrato de identificação policial, Fabris estabelece uma relação entre identidade, fisionomia e caráter do indivíduo. Para ela, as fotografias 3x4 de documentos pessoais têm muitas características das fotografias de identificação criminal e etnográficas, aproximando-as. FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

6 Otilia Arantes observa que nos trabalhos figurativos de Gerchman há certa ambigüidade como característica própria, não tendo um sentido negativo, fazendo parte de uma postura crítico-construtiva. Cf. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. p. 12.

zada pela ausência da idéia de original. Com a serigrafia a produção de múltiplas cópias de imagens únicas era possível que um público maior pudesse ter acesso à mesma obra. No Brasil, os artistas que se aproximavam da linguagem da *Pop Art*, trabalhavam freqüentemente uma temática derivada de problemas sociais e questionavam criticamente o sistema da arte, principalmente através da criação de obras que pudessem ser vendidas em lugares de fácil acesso do público. Embora essa fosse mais uma das muitas contradições que marcaram a década de 60 no campo da arte (sem contar as contradições políticas, econômicas e culturais), por trás dessa atitude havia a teoria da informação, indicativa da existência dos signos de comunicação nas imagens, os quais mediavam os sentidos da realidade contemporânea. Porém, apesar das tentativas de tornar as obras multiplicáveis e acessíveis, o caráter único e o alto valor das obras de arte permaneceram, evidenciando a contradição existente. Essas obras se transformavam num sucesso artístico e de vendas pois acabavam sendo assimiladas pelo meio artístico, pelos colecionadores e museus.⁷

Os procedimentos da *Pop Art* tinham como matriz a imagem fotográfica, que era ampliada, retrabalhada, pintada e então multiplicada através da serigrafia, técnica que agiliza o processo de fatura e reforça o caráter de produção industrial.⁸ Gerchman, entretanto, não usava o recurso pop de apropriação da imagem diretamente dos jornais como cópia ou como inscrição de imagens fotográficas, *Lindonéia*, por exemplo, é um desenho que recebeu o tratamento gráfico, não é uma imagem inserida diretamente na tela. A imagem é uma dentre as muitas do cotidiano que povoavam o universo da mídia e que muniam a imaginação do artista. Há uma tensão entre a fotografia e a intervenção que o artista realiza, a primeira é a apropriação, mas é o desenho que transforma a personagem anônima – como são os personagens das publicações voltadas às classes populares – em uma imagem cuja visualidade desloca-se da esfera do significado para a do significante passando a ser referência de si mesma.

Rubens Gerchman trabalha a imaginação em suas obras dando sentido ao que pode ser chamado de vida privada brasileira, tratando os mitos urbanos pela via da ironia e do humor. Em *Lindonéia*, por exemplo, o artista trabalha o mito brasileiro da miscigenação em referência a uma possível origem mulata da personagem. Além disso, o artista faz referência às relações entre cultura popular e alta cultura, uma vez que a cultura brasileira é um aglomerado de realidades nacionais intercambiantes com as realidades internacionais; um conjunto passível de comportar quaisquer idéias externas, desde que elas já possam ou devam encontrar um campo fértil e propício para a maturação.⁹

Mesmo havendo em *Lindonéia* uma aproximação à atitude pop de apresentar a mulher sob o enfoque erótico e fetichista, difere, contudo, da ligação entre erotismo e consumo que se estabelece nas obras da *Pop Art*, nas quais a mulher

7 COSTA, Cacilda Teixeira. Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968. Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2003, p. 19.

8 Sobre a fotografia como matriz das operações pop, cf: FABRIS, Annateresa. A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop. In CANONGIA, Lúcia. Catálogo *ArteFoto*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

9 LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p.133.

é um objeto entre outros, associada ao consumo. *Lindonéia*, ao contrário, mostra um olhar aturdido diante da falta de adaptação a uma sociedade de consumo que estava emergindo no país. Além do mais, *Lindonéia* “linda/feia” apresenta uma complexidade em direção à rearticulação de fontes, desde o contraponto caricato e irônico ao “sorriso” enigmático de *Mona Lisa* de Da Vinci, uma referência conceitual à “Monalisa de bigode” ou “*L.H.O.O.Q.*” de Marcel Duchamp, à cartazística cubana e soviética, ou aos cartazes de “Procura-se” que começavam a ser afixados em locais públicos das cidades durante a ditadura militar.

Em meio às palavras de ordem nos anos 1960 como resistência, conscientização e mobilização, Rubens Gerchman confere espaço aos personagens da cidade esquecidos pela história, anti-heróis da modernidade, extraindo-lhes poesia e um misto de fealdade e beleza. A partir do universo da camada social suburbana o artista constrói a imagem da mulher que se desloca progressivamente do espaço privado, doméstico, para o espaço público da cidade, onde se torna elemento integrante da economia urbana.

A retomada da figuração no Brasil nos anos 1960 em paralelo com o diálogo com a *Pop Art* aponta para uma rearticulação e apropriação de fontes polisêmicas da cultura brasileira e de sua potencialidade alegórica. O caráter muitas vezes de denúncia do diálogo com a realidade do país, centrado no cotidiano das cidades brasileiras, tornaria complexo qualquer tentativa de discurso unificador, contradizendo a pretensão totalizante das manifestações artísticas referenciadas como “nacional-popular”, em torno das quais havia uma crise terminal da cultura e da política. Os trabalhos produzidos por Rubens Gerchman procuravam uma linguagem visual que possibilitasse tratar com clareza as temáticas sociais. Para isso, o artista apropria-se não somente de imagens de grande poder de comunicação e significado midiático, como as veiculadas pelos jornais populares ou a crônica policial brasileira, e também os símbolos conjunturais difundidos na cultura popular, como os personagens do mundo narrativo da xilogravura do cordel. Há nesse sentido uma consonância dos trabalhos descuidados dos artistas da xilogravura popular na concepção de *Lindonéia*, principalmente nas sombras e nos traços grossos. A riqueza visual da figuração da xilogravura e sua popularidade teriam talvez sido importantes na escolha temática e técnica para a personagem *Lindonéia*. Gerchman, ao provocar o diálogo com a cena cultural brasileira multifacetada e polissêmica, agiu de certa maneira, como Mario de Andrade¹⁰ sobre as origens de Macunaíma: foi tirando tudo o que lhe interessava, onde encontrava, de modo a “satirizar o Brasil por meio dele mesmo”.

Os artistas da *Pop Art* estabeleciam em suas obras uma distância fria e irônica em relação ao universo da cultura popular ou “baixa cultura”, e frequentemente apontavam para uma estética *kitsch*. Gerchman, ao contrário, se valia dos espaços privilegiados da “alta cultura” não somente para criticá-la e inserir elementos da cultura de massa – atitude tomada da linguagem da pop – mas principalmente para inserir com força problematizadora elementos da cultura popular. Não há no Brasil um conflito entre a alta cultura e a cultura de massa, daí a manutenção de aspectos da cultura popular. A cultura de massa se firma no

¹⁰ IANNI, Octavio. Cultura popular. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.22, 1987, p. 30.

país de modo heterogêneo, apropriando-se e estilizando os elementos da cultura popular. Nos trabalhos de Gerchman podemos perceber uma confrontação com a cultura de massas e o privilegiamento da cultura popular urbana, como o teatro popular e as fotonovelas. No cotidiano urbano, simbólico e imaginário o artista sonda teores e valores da cultura popular.

Rubens Gerchman demonstra em seus trabalhos a presença estratégica da alegoria, visível nos fragmentos da experiência mediatizada pela comunicação de massa, pela justaposição de elementos díspares resultantes da contraditória convivência da modernização com os arcaísmos culturais, condição histórica do subdesenvolvimento do país. *Lindonéia* é um fragmento da dinâmica da negação da homogeneidade massificada, a antítese do esforço de individualização reiterada pela redundância do imaginário da publicidade e das mídias de massa. A dessacralização, a ironia e a paródia presentes no movimento tropicalista¹¹ elegeram *Lindonéia* como parte do processo de estruturação de suas imagens. Para a Tropicália, a significação provém da conformação entre os fragmentos que compõem uma sugestão de totalidade da imagem, como em *Lindonéia*. Ou então, a valorização irônica dos contrários que coabitam e superpõem-se denunciam a não-linearidade do tempo e do espaço e a impossibilidade de uma identidade nacional nos fragmentos contrastantes presentes nas obras tropicalistas.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, 5, nº 7, ago. 1983.
- CANONGIA, Ligia. Catálogo *ArteFoto*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- COSTA, Cacilda Teixeira. *Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968*. Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2003
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairos, 1979.
- GERCHMAN, Rubens. Gerchman. Texto de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1989.
- IANNI, Octavio. Cultura popular. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.22, 1987.
- LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

¹¹ Sobre o movimento tropicalista Celso Favaretto resgata as contribuições históricas do projeto alegórico tropicalista e reafirma a sua vocação alegórica como a expressão direcionada para as tensões culturais, políticas e existenciais que caracterizavam a sociedade brasileira urbana na década de 1960. Favaretto diz que o tropicalismo incorporou os temas artísticos dos projetos engajados da década de 60, mas superou-os com potencial crítico e criativo, realizando uma “abertura” político-cultural para a sociedade brasileira. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairos, 1979.



Lindoneia, a Gioconda dos Subúrbios, 1966
Espelho, scotilite sobre madeira, 90 cm x 90 cm.