

Da história da arte para as mídias

Gilmar Hermes¹

Numa leitura semiótica, o texto apresenta referenciais teóricos da história da arte que podem servir como elementos de reflexão sobre os aspectos criativos do design gráfico em ilustrações jornalísticas ou anúncios publicitários. Objetiva estabelecer conexões entre os princípios discutidos no campo artístico e as características das produções midiáticas, o que foi assunto da tese de doutorado do autor.

Palavras-chave: história da arte, mídias, semiótica.

From art history to media. Within the framework of a semiotic reading, this paper presents theoretical references from art history that could be used as elements to reflect on the creative aspects of graphic design in journalistic illustrations or print ads. It aims at establishing connections between the principles discussed in the area of arts and the features of media, which was the topic of the author's doctoral dissertation.

Key words: art history, media, semiotics.

En una lectura semiótica, el texto presenta referenciales teóricos de la historia del arte que pueden servir como elementos de reflexión sobre los aspectos creativos del design gráfico en ilustraciones de periódicos ó anuncios publicitarios. Tiene como objeto el establecimiento de conexiones entre los principios tratados en el sector artístico y las características de las producciones mediáticas, tema de la tesis doctoral del autor.

Palabras claves: historia del arte, mídias, semióticas.

¹ Doutor em Comunicação (UNISINOS). Professor das disciplinas História da Arte; e Comunicação e Filosofia, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). E-mail: ghermes@yahoo.com.

Em minha pesquisa de doutorado, *As ilustrações de jornais diários impressos: explorando fronteiras entre jornalismo, produção e arte*, e nas atividades cotidianas com alunos dos cursos de Comunicação e Letras, observo como o estudo das vanguardas artísticas modernas constitui a linguagem visual das comunicações hoje.

Muitas concepções do campo artístico foram incorporadas na linguagem das comunicações, mesmo que de maneira inconsciente. Do ponto de vista gráfico, as linguagens das vanguardas modernas vêm sendo cada vez mais utilizadas em função de desenvolvimentos técnicos, especialmente na computação. Esses permitem, de forma crescente, o uso das cores nas impressões, além de novos suportes e meios, como vem a ser a tela do computador.

Procedimentos que antes eram possíveis sobretudo através da pintura, que consistiam nas composições coloridas fauvistas, montagens cubistas e “livres associações” surrealistas, hoje proliferaram nas composições jornalísticas e publicitárias, no sentido de materializar visualmente conceitos usados na divulgação de marcas ou na explicitação do assunto de uma pauta de reportagem. Representações de figuras humanas geometrizadas, uso arbitrário das cores, a ilusão de movimento propiciada pela técnica da fotografia, procedimentos de colagem com imagens manipuladas por *softwares* são muito comuns nas páginas das publicações atuais, produzindo, assim, um sentido de modernidade na atual sociedade de consumo.

Também não há como negar a sintonia que ocorre entre as vanguardas e a nova visão de mundo consolidada pelas ações do jornalismo em correspondência com a realidade.

Enquanto a arte problematiza os seus vínculos com a vida, a relação dos seres humanos com o mundo se torna mais complexa em termos de linguagens, simultaneamente às manifestações de uma consciência científica maior dessas linguagens.

A reflexão produzida pela arte em relação aos elementos plásticos e sua relação com a ação humana através dos “fazeres artísticos” tem implicações em todas as demais atividades por onde essas idéias transitam – a arquitetura, as artes aplicadas e os trabalhos gráficos (jornalismo e publicidade), por exemplo.

Neste artigo, quero evidenciar as relações que ocorrem entre o pensamento artístico e as linguagens visuais das mídias. Esse tipo de relação pode ser notado em referências à pop art, que tomou os produtos da mídia como uma segunda natureza, a qual constitui a realidade das sociedades de consumo após a II Guerra Mundial. A cultura visual moderna, no entanto, constituiu-se com relações entre o campo artístico e o das mídias desde o início do século, como pode ser observado, por exemplo, na Bauhaus, criada em 1919, na Alemanha.

Para abordar esteticamente as ilustrações jornalísticas, as referências da história da arte tornam-se fundamentais. Isso ocorre na medida em que elas estão incorporadas não só nos fazeres de artistas plásticos, mas também estão articuladas nas formas de produzir sentido a partir de representações icônicas.

Conceitos da história da arte podem ser vistos como regras, signos na ordem da terceiridade, ou uma seqüência de índices, diversas ocorrências, que constituem concepções artísticas praticadas e assimiladas pela indústria cultural, apesar de estarem mescladas com outros valores, outros legissignos².

² Os conceitos aqui usados são oriundos da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). O signo constitui-se na relação triádica entre o representamen (o signo em si), o objeto e o interpretante. Nas dez classes de signos definidas, Peirce está atento aos diferentes efeitos dos signos. Ele começa com os tipos de signos mais marcados pelos aspectos qualitativos, na categoria da primeiridade, o que seria o caso de um qualissigno (remático, icônico, qualissigno), e finaliza com uma relação triádica plena no âmbito lógico do signo, que seria um argument (argumento, simbólico, legissigno). Há uma transição de uma experiência no nível de primeiridade, que estaria mais ligada às sensações, para a experiência no nível de terceiridade, de caráter mais lógico. A tríade que corresponde ao próprio signo, o representamen, é a do qualissigno, sinsigno e legissigno. Esses três tipos de signos correspondem, no ponto de vista do representamen, às categorias fenomenológicas da primeiridade, secundidade e terceiridade. Os signos genuínos, na teoria de Peirce, sempre vinculam as coisas a uma idéia geral do que vem a ser aquilo. Quando há uma réplica dessa idéia geral, levando à relação com uma unidade corrente, há uma certa degeneração na direção da secundidade. Essa degeneração pode ser vista como a indicialidade, que tende a ser sobrevalorizada na compreensão vulgar do signo. Quando o representamen é marcado por aspectos qualitativos, independentemente de uma relação com um objeto, trata-se de um qualissigno, que pode ser um signo degenerado, que não estabelece uma relação triádica genuína.

O qualissigno (qualissigno icônico remático) é uma sensação, uma qualidade qualquer, podendo relacionar-se com um objeto através da similaridade, sendo necessariamente um ícone. Corresponde à possibilidade lógica, um signo de essência, um rema. Seria, por exemplo, a sensação de vermelho.

Um legissigno corresponde a uma lei ou convenção. Todo legissigno significa através da sua aplicação, que pode ser denominada uma réplica disso, um sinsigno. Todo legissigno requer sinsignos, assim como todo sinsigno requer qualissignos. Conforme Décio Pignatari, a “[...] palavra signo, enquanto abstração, enquanto word-type (palavra-tipo), é um legissigno; a palavra signo concretamente reproduzida no presente texto, enquanto word-token (palavra-sinal ou ocorrência), é uma réplica” (Pignatari, 1987, p. 45).

A classificação de signos de Peirce mais conhecida é a tríade do ícone, índice e símbolo, que correspondem às relações do signo com o objeto, do ponto de vista da semelhança, de algum tipo de relação física ou por convenções e regras.

Como símbolos, as relações icônicas com os objetos podem produzir interpretantes de forma a gerar legissignos, considerando que, muitas vezes, uma forma de representação traz, em si mesma, uma tradição, envolta por hábitos. A semiose produzida pela tradição pode ser a motivação para a apropriação de uma determinada forma de representação. Mas o representamen icônico, o qualissigno, pode ser tomado como um meio de produzir outras semioses.

Na Antiga Grécia, no século VI a. C., os escultores usavam uma leve curvatura dos lábios direcionada para cima, o chamado “sorriso arcaico”, como um expediente para impregnar as esculturas de seres humanos com maior vivacidade (Gombrich, 1993, p. 49). Hoje essa mesma curvatura pode ser verificada como uma convenção para expressar o sorriso nas histórias em quadrinhos. Será uma mera coincidência? Acredito que esse dado constitui um sinsigno icônico na medida em que o relaciono com as ocorrências de sorrisos humanos, mas ele passa a funcionar como um símbolo remático, quando caracteriza o sorriso como uma idéia geral, ou pode ser considerado, ainda, como um argumento, quando o vemos hoje como um signo do período arcaico da arte grega. De qualquer forma, o seu caráter icônico possibilita relacioná-lo com o legissigno icônico das histórias em quadrinhos. Essa relação pode ser uma coincidência, mas corresponde, com certeza, a um pensamento em torno da idéia de “sorriso humano”, presente tanto na arte grega como na história em quadrinhos. A partir dessa conjectura, podemos considerar que a história da arte, de uma maneira geral, demonstra os tipos de pensamento manifestados iconicamente ao longo do tempo. E, dessa forma, eles podem ser relacionados à forma de representação icônica das ilustrações jornalísticas.

No decorrer da história da arte ocidental, a arte da Antiga Grécia, de uma maneira geral, ocupa o lugar de legissigno, com a idéia de classicismo. Ocorrências como a arte medieval, o barroco e o Romantismo foram índices que, de alguma forma, dialogaram com os símbolos da Antiga Grécia. Esses símbolos foram herdados, principalmente, através da arquitetura e da escultura, tendo o seu ressurgimento nas concepções da pintura renascentista. A idéia do naturalismo idealista marcou profundamente a tradição simbólica da arte ocidental até o século XIX, como um legissigno icônico.

Na perspectiva de relacionar elementos da história da arte com o desenho para a imprensa, acredito que os

conceitos, ou seja, legissignos, referentes aos procedimentos técnicos da colagem e da montagem podem ser frutíferos para produzir semioses³ num olhar cronológico da história da arte. Entre as diversas modalidades artísticas, podemos ver a questão da montagem e a colagem em diferentes configurações. Atualmente, elas aparecem de uma forma direta na produção visual das mídias.

Jacques Aumont, em seu livro *A imagem*, diz que “[...] o cinema se baseia em uma imagem temporalizada” (Aumont, 1993, p. 168). Ele cita Deleuze, para falar de um “bloco espaço-duração”. O filme seria a reunião de vários desses blocos de tempo e espaço, que seriam os planos. A questão do tempo é fundamental na montagem cinematográfica, pressupondo que os espectadores sejam capazes de colar os pedaços da narrativa. Para nós, hoje, isso parece trivial, mas, para aqueles que viram os primeiros filmes, aquilo era recebido como uma violência à sua percepção. Trata-se de um legissigno icônico, por corporificar uma qualidade como lei geral, que atualmente constitui um hábito.

Há vários legissignos icônicos que ajudam a entender a história da arte. Segundo Aumont (1993), na pintura, escolhem-se vários momentos favoráveis, reunidos através de uma operação de colagem ou montagem. Diferentes concepções de colagem ou montagem constituem legissignos. Isso, que seria uma operação de síntese, sempre ocorreu, mas tornou-se evidente na pintura cubista. Antes, as figuras e os elementos plásticos eram unidos de forma a constituir um instante único. No cubismo, há a “[...] justaposição de uma pluralidade de instantes no interior de um mesmo quadro” (Aumont, 1993, p. 235). Os fragmentos teriam cada um a sua lógica espacial “[...] e também, muitas vezes, a sua lógica temporal” (Aumont, 1993, p. 235).

Nas artes plásticas, considero que a montagem tem raízes na idéia de composição. Os elementos plásticos são combinados, ajustados, dispostos, de maneira que se crie uma idéia de totalidade, constituindo assim um objeto. No Renascimento, de acordo com a técnica da perspectiva, um consagrado legissigno icônico, todos os elementos eram ajustados a linhas imaginárias que conduzem o olhar em direção ao ponto de fuga, criando, assim, a ilusão da tridimensionalidade do espaço numa superfície bidimensional. É um esquema artificial, que se pretende como a forma mais racional ou mais objetiva de contemplar a natureza e que, portanto, conduz a percepção à

³ Semiose é a ação do signo. Considerando-se que um signo decorre na relação com um interpretante, um novo signo numa determinada mente, que estabelece também uma relação com o objeto, pressupõe-se que a ação sgnica tem uma continuidade na produção de novos interpretantes em relação ao objeto, mediados pelos representamens.

terceiridade⁴. A representação constitui não só um espaço infinito através do ponto de fuga, que indica a continuidade da imagem, mas também um tempo infinito e único. Isso ocorre, apesar de podermos considerar que cada detalhe teria o seu próprio tempo e estaria unido ali como numa colagem.

Entre os artistas do Renascimento, um dos mais interessantes é o holandês Pieter Brueghel, o Velho (c. 1520/30-1569), que pode ser vinculado à técnica de montagem do cinema. “Muitas vezes se tem assinalado o caráter cinematográfico da pintura de Brueghel.” (Mestres da Pintura, 1978.) No século XVI, ele estabeleceu um olhar sobre a vida urbana da Holanda, recriando em seus quadros a paisagem da cidade, sobretudo considerando os seus mais diversos tipos humanos. Isso poderia ser comparado com o que se vê em muitos filmes hoje. Cada uma de suas figuras ou conjunto de figuras pode ser vista como a cena de um filme. A pintura determina um olhar sobre o cotidiano da cidade, juntando, numa mesma imagem, o que seriam tomadas de um filme que representa o cotidiano. Brueghel tomou como personagens de seus quadros as pessoas humildes e, de certa forma, antecipou a idéia do “direito de ser filmado” de Walter Benjamin (1983), que sugere que todos terão oportunidade de aparecer numa tela de cinema.

Considerando que grande parte da pintura européia se voltou para o retrato dos nobres ou representações de figuras sagradas, é bastante significativo o fato de Brueghel ter prestado atenção às pessoas simples do cotidiano.

Do ponto de vista da montagem, é interessante dar-se conta da artificialidade de suas imagens, pois, apesar da inserção na paisagem, tendo assim um sentido realista, jamais poderíamos presenciar tantas cenas curiosas e divertidas dessa maneira, tão bem disposta ao olhar contemplativo.

A diferença em relação ao cinema é que cada uma das cenas está paralisada numa justaposição adequada à composição. No cinema, elas transcorreriam diante dos nossos olhos, com um tempo demarcado pela montagem. Na composição da pintura, esse tempo parece eterno.

Na arte barroca, a questão do tempo começou a aparecer como parte da concepção das obras, pois as imagens

se apresentam como algo que tem um antes e um depois. E, nesse aspecto, a arte barroca se aproxima às questões que envolvem a montagem.

Nas pinturas barrocas, os elementos são ajustados sobretudo numa relação de profundidade, de um objeto para o outro, permitindo, assim, os intensos contrastes entre áreas claras e escuras. Em função de os elementos não serem colocados de uma “forma fechada” (Wölfflin, 1989), um legissigno renascentista, e sim, numa “forma aberta”, a arte barroca estabelece uma relação de voyeurismo entre o espectador e a obra. A apresentação dos elementos pressupõe uma continuidade para além dos limites do quadro. Ao contrário do que acontece na arte renascentista, que estabelece uma relação com o espectador, de forma que ele realmente é convidado a contemplar a imagem, na arte barroca, o espectador é tratado como um intruso, como se estivesse presenciando um acontecimento secreto.

A arte barroca está intimamente relacionada ao que irá acontecer nos legissignos do cinema, criando a idéia de presenciar um acontecimento, como se ele fosse um ponto que não se repete no transcorrer do tempo, um momento efêmero. A imagem coloca-se, sobretudo, como algo de ordem visual, não evocando o sentido de tato à maneira renascentista.

A arte barroca foi vista, no período neoclassicista, como uma degeneração da arte renascentista e de seus legissignos. O transcorrer da história, porém, confirmou o grande valor da reflexão propiciada pelos artistas barrocos e seus diferentes legissignos, como observou Heinrich Wölfflin (1989).

O impressionismo tem um vínculo muito forte com o barroco no século XIX, em função do seu caráter ótico. Assim como o barroco tem um caráter muito mais visual do que tátil, ou seja, voltado muito mais para o sentido de visão do que para o tato, o impressionismo afirma, sobretudo, a percepção ótica nas suas concepções de pintura. A pintura trata de registrar com pinceladas rápidas um momento efêmero que não se repete. Trata-se de um ponto do tempo, que se coloca como tal e não como algo eterno.

Segundo Wölfflin (1989), as telas renascentistas salientam o seu caráter linear, com a evidência do desenho em função da preocupação com a forma e a percepção tátil,

⁴ O escopo de aplicação da semiótica peirceana é tão extenso quanto o dos possíveis interesses que podemos ter pelas coisas. As dimensões da experiência começam com a chamada “primeiridade”, que corresponde às propriedades qualitativas, monádicas ou intrínsecas dos predicados em si mesmos, de alta conotação estética, mas sem qualquer relação com alguma coisa. A “secundidade” refere-se às propriedades existenciais, e aí pode-se falar de propriedades relacionais, diádicas. São as propriedades que as coisas têm quando consideradas quanto à relação com somente uma segunda coisa. As propriedades que caracterizam os signos genuínos, que se referem à terceiridade, a mediação, são mais complexas que as não-representacionais (primeiridade e secundidade), mas pressupõem a presença dessas duas primeiras relações.

enquanto as barrocas teriam um caráter mais pictórico, mais próximo da mancha, sendo ícones que apelam mais ao sentido da visão. Essas são regularidades, legissignos, as quais o autor observa, embora considere discrepâncias, as quais nem sempre são correspondentes nas relações entre várias épocas e espaços culturais.

A montagem cinematográfica está relacionada com a percepção do tempo. E isso foi mudando, no âmbito da pintura, com as experiências impressionistas, que trataram a realidade como um fenômeno efêmero. Os cubistas iniciaram a produção de colagens e, intuitivamente, usaram como material algo que já é uma colagem, os jornais. Niilisticamente, os dadaístas viram nessa técnica uma forma de questionar radicalmente a arte européia. Os surrealistas adotaram procedimentos vinculados ao conceito de “livre associação”, da psicanálise freudiana.

O procedimento da colagem chegou ao pós-modernismo, sendo adotado pelos artistas pop britânicos e norte-americanos. Esses se inspiraram na experiência dadaísta para produzir arte no pós-guerra, quando se consolidaram as sociedades de consumo. Desse modo, as montagens e as colagens se evidenciam como uma forma de consciência icônica, que pode se manifestar artisticamente, em que as imagens são associadas, ajustadas, repetidas, substituídas simbolicamente como metáforas, etc.

A arte moderna teve suas raízes no movimento impressionista, que realizou as primeiras rupturas com a tradição acadêmica, marcada fortemente pelo caráter naturalista e idealizado das suas representações, o legissigno do classicismo. E as caricaturas jornalísticas – com seu caráter realista ou grotesco – eram de suma importância para a imprensa do século XIX, na mesma época em que emergiram esses movimentos contestadores da arte européia.

Tendo como momento culminante a sua primeira exposição em 1874, os impressionistas começaram a conceber um novo tipo de pintura, ao tratarem a imagem, sobretudo, como um efeito de reflexos luminosos. Propuseram um tipo de pintura marcada por uma relação perceptual da realidade, mais vinculada à categoria da primeiridade. Já que os perceptos, de alguma forma, estão vinculados também à terceiridade, acabaram propondo e identificando novos legissignos da pintura, que tiveram como uma das suas consequências um melhor conhecimento do papel das cores nas representações. De acordo com Peirce, “[a] ‘imagem’ daquilo que está diante de nós é uma construção da mente sugerida por sensações anteriores” (Peirce, 1974, p. 85.)

A composição impressionista deteve-se, sobretudo, nas relações entre efeitos luminosos e tons colorísticos. Isso

pode ser relacionado à técnica da fotografia, surgida em 1839, voltando-se muito para o controle dos reflexos luminosos.

Hilaire-Germain-Edgar de Degas (1843-1917) foi um impressionista que fez várias experiências com fotografias, o que demonstra uma proximidade entre esses pintores e a técnica fotográfica. Aliás, a primeira mostra impressionista, em 1874, foi no estúdio do fotógrafo Nadar.

Diante das transformações econômicas, sociais e ideológicas do mundo capitalista e industrial no século XIX, os artistas também estavam preocupados em definir uma forma de ação legítima nesse tipo de sociedade. Os escândalos frequentes configuraram uma situação de antagonismo entre os artistas e um mercado de arte interessado nos valores estéticos da tradição acadêmica, com características românticas e neoclássicas.

A fotografia retirou do pintor a função de retratista, enquanto, ao lado de outros dispositivos técnicos, transformou as formas de percepção. Experiências com fotografias fizeram parte do repertório visual de artistas como Degas e Henri de Toulouse-Lautrec, famoso por seus cartazes publicitários. Alguns visionários reconheciam na fotografia uma nova possibilidade técnica para a arte, mas ela também contribuiu para a transformação das concepções da pintura, que tendem a colocá-la como “arte pura”.

Com concepções ligadas aos sentidos, os impressionistas levaram às últimas consequências o realismo de Gustave Courbet. Esse artista afirmava por volta de 1840: “Eu não posso pintar um anjo porque nunca vi nenhum.” (Janson, 1992, p.618). Ele queria mostrar a realidade social sem rodeios. No nível de terceiridade, essa proposta realista foi uma nova regra, criada em torno da pintura. Essa arte afirmava-se como um instrumento de crítica e intervenção social, através dos seus próprios meios e linguagens.

Um dos nomes que marcou a história da arte e também da caricatura é Honoré Daumier (1808-1879), que sintonizou seu trabalho com as propostas realistas. Suas litografias ironizavam os comportamentos da época. A caricatura que fez do rei Louis-Philippe levou-o à prisão, durante seis meses. “Muitos artistas célebres influenciados por ele dirigem-se ao expressionismo: Toulouse-Lautrec, Van Gogh [...] Munch [...] e Käthe Kollwitz.” (Fonseca, 1999, p. 82). Vejo aqui um vínculo muito estreito entre a história da arte e a ilustração para a imprensa.

O surgimento das vanguardas, grupos de artistas que defendiam propostas conjuntas ou aproximadas em torno da arte, esteve fortemente vinculado à solidificação do sistema econômico industrial – mesmo como um contraponto crítico, quando se configurou um sistema de

trabalho centrado na mecanização e uma sociedade marcada pela artificialidade.

Duas linhas vanguardistas estão muito vinculadas. Uma é o fauvismo, e a outra, o expressionismo. Ambas deram muito espaço à subjetividade dos artistas e à emocionalidade. Fizeram referências às culturas primitivas e suas formas artísticas autênticas, marcadas pela espontaneidade que já era buscada pelos românticos. O fauvismo distingue-se pela ênfase no uso artificial da cor e pelas simplificações inspiradas nas gravuras japonesas.

As gravuras japonesas influenciaram o desenho para a imprensa e vários artistas pós-impressionistas. No século XIX, a abertura dos portos europeus permitiu um maior contato com os países do oriente. As estampas japonesas importadas em profusão acenaram para novas possibilidades para o traço gráfico e o uso da cor. Muitos artistas tornaram-se conhecidos na Europa, entre os quais Kitagawa Utamaro (1754-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1858). Hiroshige reduzia a cena pintada a poucos elementos simples, mas em composições surpreendentes.

Do ponto de vista da história da arte, o posicionamento de Scott McCloud, no livro *Desvendando os quadrinhos* (2005), pode ser relacionado com as simplificações que caracterizaram as primeiras vanguardas modernas, o cubismo e o fauvismo, e que se relacionam com a influência das gravuras japonesas que circulavam na Europa sobre os artistas pós-impressionistas. Hoje, podemos entender essa simplificação como parte da consciência moderna, que levou ao surgimento das abstrações no campo da arte e a uma linguagem de caráter abstrato, que serviu ao desenvolvimento de linguagens visuais, nos meios de comunicação de massa.

Conforme McCloud (2005), as figuras das histórias em quadrinhos teriam um “nível de abstração”. As que possuem maior semelhança com seu objeto, a exemplo da fotografia, “quase enganam o olho”. Outras seriam mais abstratas. Reduzindo as imagens a algumas linhas e vestígios de sombreamento, chegar-se-ia ao ícone próprio dos quadrinhos, que McCloud chama de “cartum”.

Quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu “significado” essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível na

arte realista. [...] A capacidade que o cartum tem de concentrar nossa atenção numa idéia é parte importante de seu poder especial, tanto nos quadrinhos como no desenho em geral. [...] O fato de sua mente conseguir pegar um círculo, dois pontos e uma linha e transformar isso num rosto é, no mínimo, incrível!! (McCloud, 2005, p. 30-31)⁵.

Esse procedimento de clarificar as aparências também pode ser visto como algo inerente à tradução que os artistas fazem, desde pelo menos o Renascimento, da aparência tridimensional do mundo para a superfície bidimensional do papel: “A capacidade que o cartum tem de concentrar nossa atenção numa idéia é parte importante de seu poder especial, tanto nos quadrinhos como no desenho em geral” (McCloud, 2005, p. 31).

A espécie humana, segundo McCloud, seria caracterizada por estar centrada em si mesma, atribuindo identidade e emoção aos objetos, transformando o mundo à imagem de si própria. Nos desenhos do tipo cartum, o leitor estaria vendo a si mesmo, preenchendo o que falta nesses ícones não realistas, especialmente quando se trata de figuras humanas ou antropomórficas. E, dessa forma, os cartuns estariam mais próximos de legissignos icônicos, colocando-se no “mundo dos conceitos”, ao definir personagens que se completam no imaginário dos leitores. Os cenários e os objetos, no entanto, tendem a ter um caráter realista, já que “ninguém espera que as pessoas se identifiquem com paredes ou paisagens” (McCloud, 2005, p. 42).

Esse autor distingue claramente a experiência no nível dos conceitos, que eu ligaria à ordem da terceiridade, e no nível das percepções, onde a primeiridade e a secundidade se manifestam, mas produzem sentido especialmente quando atingem a terceiridade.

Todas as coisas que vivenciamos na vida podem ser separadas em dois reinos: o do conceito... e o dos sentidos. Nossas identidades pertencem ao mundo conceitual. Não podem ser vistas, ouvidas, cheiradas, tocadas ou saboreadas, são apenas idéias. E tudo o mais – desde o início – pertence ao mundo sensorial. O mundo externo a nós. Indo além de nós mesmos... encontramos a visão, o olfato, o tato, o paladar e o som de nossos corpos. E do mundo que nos cerca. E logo descobrimos que os objetos do mundo físico também podem atravessar... E possuir identidades próprias, ou... Sendo nossas extensões...

⁵ Citações como essa do livro de McCloud referem-se a vários balões, dispostos em sequência, no texto escrito e desenhado em formato de história em quadrinhos.

começam a brilhar... com a vida... que nós lhes emprestamos. Ao trocar a aparência do mundo físico pela idéia de forma, o cartum coloca-se no mundo dos conceitos (McCloud, 2005, p. 39-41).

Em função da humanização que caracteriza o “cartum”, os quadrinhos se especializaram nas formas de produzir identificação e tornaram-se popularizados. Por mais abstrata que seja a imagem, no entanto, ela nunca vai atingir o caráter simbólico da mesma forma que as palavras, que são um ingrediente importante das histórias em quadrinhos.

Voltando ao impressionismo, a questão da cor se tornou cada vez mais importante, o que desencadeou uma das primeiras vanguardas modernas, o fauvismo. Paul Gauguin (1848-1903) abriu o caminho para os fauvistas. A imitação da natureza perdeu a importância diante do jogo de cores, que passou a ser, sobretudo, veículo das emoções. A cor tornou-se independente e, por isso, artificial. Com um grafismo forte, a forma de suas figuras chama atenção sobre si mesma. Indo morar no Taiti, Gauguin esteve aberto às influências exógenas das tribos primitivas. Em Henri Matisse (1869-1954), a cor deixou de ser descritiva. No lugar da luz e sombra, o jogo de cores quentes e frias vinculou-se às possíveis emoções em torno dos temas. O que só podia ser feito demoradamente com tintas, hoje, os designers gráficos realizam rapidamente com a ajuda dos *softwares*.

Tendo como dois dos seus mais importantes precursores, Vincent van Gogh (1853-1890) e Edvard Munch (1863-1944), o expressionismo deu lugar a uma série de produções de imagens autobiográficas, que ganhou um sentido muito mais forte às vésperas da I Guerra Mundial e entre os dois conflitos mundiais do século XX. O indivíduo diante de uma sociedade em crise ganhou expressão em retratos grotescos, figuras deformadas e visões alucinadas da realidade.

Com propostas expressionistas, surgiu o grupo *Brücke* (Ponte), em 1905, com inspiração nas obras dos dois artistas acima citados. A mente que conduziu o grupo foi a de Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), que queria que todo adepto “[...] expressasse convicções íntimas [...] de modo sincero e espontâneo” (Beckett, 1997, p. 341.) Esse grupo foi dissolvido em 1913 e sucedido pelo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), que tinha, entre seus membros, Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Esse último descobriu que a “necessidade interior” era a única que poderia inspirar a verdadeira arte, deixando para trás a imagem representacional, sendo assim precursor do expressionismo abstrato.

Especialmente o expressionismo alemão deu lugar ao trabalho de artistas empenhados na criação de imagens questionadoras dos rumos políticos, que também atuavam como caricaturistas. Esse trabalho era caracterizado por cores intensas e simbólicas e imagens exageradas, tendendo a tratar de aspectos mais sombrios e sinistros da alma humana.

George Grosz (1893-1959) demonstrou, em sua obra, a repugnância por uma sociedade decadente, com a distorção da moral, propaganda e auto-indulgência governamentais. Começou a carreira como caricaturista e tornou-se um dos principais dadaístas de Berlim, depois de 1918. Colaborador da revista *Simplicissimus*, ele desarranjava a composição tradicional. Com a ascensão dos nazistas ao poder, em 1933, ele não pôde permanecer na Alemanha e emigrou para os Estados Unidos.

A revista *Simplicissimus*, editada de 1896 a 1944, teve a colaboração de artistas importantes, como Käthe Kolwitz e George Grosz. De uma maneira geral, reuniu nomes que se tornariam referência tanto no desenho gráfico como na pintura moderna.

Tomando como referência a obra do pós-impressionista Paul Cézanne (1839-1906), de quem foram grandes admiradores, os cubistas criaram uma nova definição de representação pictórica, não mais interessada em criar um efeito ilusionístico, mas em apresentar a pintura como um trabalho intelectual, que resulta da observação da realidade e sua apreciação crítica através dos recursos da pintura.

No lugar de copiar a aparência das coisas, os cubistas começaram a desmontar os objetos, na superfície da tela, enfatizando o caráter artificial de sua arte. Cézanne afirmou que a pintura deveria tratar a natureza como se ela fosse constituída por cones, cilindros e esferas. Os cubistas levaram ao pé da letra essa concepção, reduzindo as formas da natureza às formas geométricas.

Através da pintura, Cézanne intuiu o vínculo das categorias da primeiridade e terceiridade, definidas por Peirce, ao propor uma pintura menos superficial que a dos seus antecessores impressionistas. Por trás da aparência do mundo, ele acreditava que a pintura poderia manifestar a realidade da consciência, ou seja, do pensamento. O pensar manifesta-se na relação estabelecida entre as coisas e a nossa consciência. Isso ficou evidente na pintura de Cézanne, na medida em que ele se dava conta de que o valor de cada forma, de cada objeto, estava na relação com os demais em termos de forma e cor. O artista, no ato de compor a imagem pictórica, estaria fazendo um trabalho de caráter artesanal e intelectual, ao mesmo tempo, lidando com qualissignos e argumentos.

O pensamento manifesta-se em termos icônicos, indiciais e simbólicos. Na pintura, ocorre um simbolismo

vinculado estreitamente com o caráter icônico e indicial da linguagem.

A composição, nas superfícies das telas de Cézanne, resulta da divisão das cores dos objetos em componentes quentes (vermelhos e amarelos) e frios (azuis) e de sua combinação no ritmo construtivo das pinceladas. O espaço seria uma construção da consciência, o construir-se da consciência através da experiência da realidade (a sensação).

O cubismo surgiu em 1907, no início do século XX, quando o sistema industrial estava plenamente estabelecido na Europa. O cotidiano tornou-se artificial, marcado pelas interferências humanas, e os artistas queriam fazer uma arte marcada por essa artificialidade. Por isso, o cubismo aproxima-se das abstrações. A arte deixava de imitar a natureza e passava a ser algo que se pensa como uma construção, uma montagem.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) usaram recortes de jornais em suas pinturas, dando início ao uso artístico dos procedimentos da colagem. Com isso, o mundo que interessava à pintura não era mais a “natureza”, mas a realidade representada no jornal, que, por si só, já é uma colagem e representa “o dia” anterior. Não é à toa que muitos jornais nomeiam-se *O Dia*.

A consciência como “colagem” manifesta-se nas representações da pintura e parece ter sido o tipo de representação que os meios técnicos evidenciaram ao longo do século XX, em relações de similaridade e contigüidade, constituindo signos da realidade. Assumindo a bidimensionalidade da representação pictórica, o cubismo parece ter promovido, também, uma aproximação significativa ao contexto gráfico. Tanto é que, conforme Hurlburt (1986), o cubismo vem sendo apontado como a origem da arte gráfica moderna.

Braque mexeu com o fundamento das concepções pictóricas ao inventar a técnica do *papier-collé*, pedaço de jornal colado na tela; a imitação do mármore e veios de madeira, em retângulos de papel; além do uso de letras e números, desenhados dentro da composição. Algumas pinturas cubistas, especialmente as de Braque, são fortemente abstratas. Isso enfatiza, assim, o seu caráter artificial, embora ainda se possam encontrar muitos elementos figurativos na composição. O vínculo com a natureza deixou de ser tão importante como foi na arte renascentista, em função de a sociedade industrial ser fortemente marcada pelo uso das máquinas e pelo planejamento, cada vez mais sistematizado, da produção em série.

Braque foi um dos primeiros artistas a fazer uso da técnica de colagem. Não é à toa que, em suas naturezas mortas, ele citou as páginas de jornais, que são, enfim, uma colagem de narrativas. Essas criam a ilusão de reprodução da realidade, efeito signico que já foi produzido pela técnica da perspectiva entre os renascentistas, também propondo um olhar objetivo sobre o mundo. Os jornais não passam de uma colagem de histórias, dispostas graficamente, que tendem a ser ilustradas por fotografias, que, junto com a televisão, hoje, criam a idéia de uma conexão física com a realidade, ao modo dos índices. A técnica da colagem, assim como pretendia o cubismo, evoca, sobretudo, os tipos de construção que a consciência faz nas tentativas de apreensão da realidade. Isso não ocorre só no plano individual, mas também na instância coletiva.

O cubismo, em paralelo à eclosão do cinema, fez da pintura algo que revela como a nossa consciência constrói a realidade a partir da percepção. A consciência da realidade é sempre algo construído. Nesse sentido, nada melhor que a teoria peirceana, para demonstrar como – através do pensamento, que se manifesta semioticamente – estamos sempre nos aproximando da realidade através de formas cada vez mais aprimoradas. Isso ocorre por meio dos signos, que, numa perspectiva tricotômica, estão também sempre vinculados às categorias da primeiridade e secundidade.

O autor Alain Bonfand (1996) sugere que, do cubismo em diante, houve um questionamento da “nova realidade” à qual os seres humanos estavam submetidos. Esse “real”, criado pelas próprias sociedades, talvez seja tão opressor como o das forças da natureza às quais o homem estava submetido, sem o auxílio de instrumentos técnicos. Assim, inspirado na obra de Worringer⁶, Bonfand ilustra o terreno questionador da Europa, na passagem do século XIX para o XX, que dá lugar ao abstracionismo.

A abstração seria a possibilidade de manifestação da força criativa do ser humano diante de uma sociedade artificial e opressora. Essa sociedade parece relegar a vida humana apenas a uma integração forçada na produção em série.

Conforme Allen Hurlburt (1986), a partir do cubismo, os estilos e influências começaram a se disseminar das artes mais nobres para outras áreas do *design*. Ao mesmo tempo, na década de 1920, os *designers* do De Stijl, ligados ao neoplasticismo, e da Bauhaus formulavam, juntos, as idéias do *design* moderno. As idéias cubistas provocaram o interesse de artistas russos. Esses viam na arte a possibilidade de transformação da sociedade.

⁶ Segundo Bonfand (1996), Worringer foi o primeiro autor a distinguir a abstração como um dado estético na sua obra *Abstraction et Einfühlung*.

A forma de fazer pintura com o uso de colagens, surgida entre os cubistas, foi plenamente apropriada pelos dadaístas. Esses viram nela uma das formas de negar radicalmente a tradição do passado. Evocaram o inconsciente, anarquicamente, através de trabalhos que seriam feitos ao acaso.

No dadaísmo, havia espaço para a espontaneidade, o automatismo e o irracional. O movimento foi fundado em 1916, no Cabaré Voltaire, em Zurique, na Suíça. Nasceu pela decepção com a guerra, frente aos progressos da técnica, das ciências e da própria arte, posicionando-se de maneira niilista.

O nome que marca fundamentalmente o dadaísmo é o de Marcel Duchamp (1887-1968). Tornou-se uma das principais referências da arte contemporânea e do conceitualismo, levando ao extremo a idéia já expressada por Leonardo da Vinci de que a “arte é uma coisa mental”. Ou seja, apesar do caráter icônico, a criação artística manifesta conceitos da ordem lógica.

Através dos seus *ready-mades*, como o mictório intitulado *A Fonte*, apresentado inicialmente em 1917, Duchamp problematizou os valores artísticos através da idéia de instauração, chamando atenção para as instâncias legitimadoras, como os espaços de exposição e os discursos críticos. Um objeto comum foi escolhido e retirado do seu cenário habitual para ser colocado no espaço artístico de uma galeria. Com a sua *Roda de Bicicleta* (1913), ele acaba com a idéia de objeto de arte intocável.

O dadaísmo foi uma vanguarda extremamente voltada para a consideração dos legissignos, praticados no campo da arte e tomados como logicamente naturais. De uma vez por todas, a irreverência, a contestação de valores e a expressão da subjetividade – dessa vez, apelando, de um lado, para a irracionalidade e, de outro, para a extrema atenção crítica aos conceitos – são legissignos das manifestações artísticas. Os dadaístas produziram argumentos para uma nova arte, a arte contemporânea, que tem Marcel Duchamp como referência.

Em colagens, ocorreriam associações não produzidas conscientemente, a exemplo do que acontece nos sonhos, em que as associações aparentemente absurdas revelam desejos inconscientes. Esse é o mote para a compreensão do surrealismo, que estabeleceu relações entre elementos que nunca estariam juntos na natureza ou na realidade, mas que produzem sentidos, a exemplo do que acontece nos sonhos.

O surrealismo foi lançado oficialmente em 1924, com o manifesto do escritor André Breton (1896-1966). Deu lugar ao onírico, às alucinações e às livres associações dos sonhos. Opera com justaposições e superposições de imagens.

Enquanto os dadaístas defendiam a chegada a uma espontaneidade pura, os surrealistas encontraram na teoria freudiana do inconsciente uma forma de manifestar ideais democráticos e libertários. Também retomaram aspectos que podem ser encontrados em momentos anteriores da história da arte, em particular no Romantismo, na relação do homem com a natureza, numa perspectiva subjetiva.

Entre os movimentos da arte moderna abstrata estão o neoplasticismo, de Piet Mondrian (Pieter Mondriaan – 1872-1944), e o suprematismo, de Kasimir Malevitch (1878-1935), além das propostas de vários outros artistas do início do século XX, entre os mais importantes, Wassily Kandinsky (1866-1944).

Essas propostas desembocaram no ideário da Bauhaus, escola crucial para as modernas concepções de *design*, voltada para o aprimoramento do trabalho industrial, com a apropriação de pesquisas artísticas da época. Fundada em 1919 por Walter Gropius, essa instituição alemã foi desmantelada pelos nazistas em 1932. Essa forma de pensar a arte também apareceu no final da primeira década do século XX, entre os “produtivistas” russos, que buscaram levar suas experiências estéticas para o cotidiano social.

Em uma situação de crise, surgiu a Bauhaus em 1919. O cenário de seu surgimento é após a Primeira Guerra Mundial, quando a potencialidade destrutiva da tecnologia se revelou, pela primeira vez, tão aterrorizadora. A potencialização dos fazeres humanos, através da mecanização, teve, na I Guerra Mundial, o seu primeiro grande impacto. O sistema industrial de produção, inserido no contexto social alemão, onde havia muito descontentamento, precisava ser humanizado. A arte mostrou-se como uma fonte de conhecimentos para isso. Ela já vivia uma situação de crise e conflito com a sociedade burguesa desde os movimentos do realismo e impressionismo, no século XIX.

A abstração foi uma das formas de representação que serviram como metáfora das exigências com as quais a consciência humana se deparava diante da modernidade. O neoplasticismo, especialmente, visava à democratização da arte e sua difusão no cotidiano.

Vladimir Tatlin, um dos principais representantes do construtivismo, é o autor do *Monumento à Terceira Internacional* (1919), com uma vinculação evidente ao socialismo. A partir de 1919, Alexander Rodchenko e sua mulher Varvara Stepanova comprometeram-se a fazer uma arte utilitária a serviço da Revolução, realizando o sonho de Tatlin no sentido de fazer da arte uma projeção das novas possibilidades da vida moderna, aproximando-a da vida cotidiana. Essa tendência ficou conhecida como “produtivismo”.

Outro construtivista russo, Lissitzky, reduziu o “[...] problema da sensibilidade pura [, muito caro à Kasimir Malevitch,] à expressão de relações meramente óticas, sem qualquer transcendência” (Gullar, 1985, p. 132.) O papel de Lissitzky, contudo, “será importante na produção de cartazes, brochuras, estandes de exposição e, sobretudo, de livros. [...] Poderíamos considerar que Lissitzky inventou uma nova concepção do espaço do livro e da página impressa.” (Bonfand, 1996, p. 81). As preocupações formais foram transferidas para as artes aplicadas e para o cotidiano.

O abstracionismo chamou atenção para a produção que se faz na ordem do sensível e teria algo revelador sobre a condição humana. Incompreendido, foi reprimido no sistema comunista como uma manifestação burguesa.

Tanto na Bauhaus como na revista *De Stijl* (“O Estilo”), que teve seu primeiro número publicado em 1917 e foi fundada por Theo van Doesburg, vê-se uma proposta de expansão das experiências estéticas das vanguardas artísticas aos demais setores da sociedade. Através da arte, seria modificado não só o produto industrial, mas também as relações de trabalho e, ainda, a própria sociedade, com toda uma estética buscando o seu caráter coletivo, além de estender a reflexão sobre a autonomia do fazer artístico para todo tipo de atividade humana.

Apesar disso, depois do fechamento da Bauhaus pelos nazistas, a massificação das criações dos seus *designers* na sociedade de consumo norte-americana tende a ser vista hoje como uma forma de deturpação dos seus verdadeiros princípios. Mesmo que os artistas tenham feito na Bauhaus apenas um exercício estilístico de ordem formal, desvinculando-se de sua preocupação social, a indústria anterior norte-americana era incomparável, pois não tinha consciência do papel desempenhado pelo *design*.

Dessa maneira, um dos principais desenvolvimentos da arte no campo social estaria perdendo o seu caráter utópico e servindo meramente ao capitalismo. Eu poderia considerar que, de certa forma, houve uma democratização da arte, com a inserção de elementos estéticos modernistas na indústria, consumo e vários aspectos da vida urbana. A significação das coisas já não é a mesma da época em que móveis e arquitetura tinham decorações com motivos que reproduziam as formas da natureza, como ocorria na *Art Nouveau*, movimento precursor da estetização dos produtos industriais. A ênfase nas cores, nos desenhos e nas formas simplificadas, que aparece nos produtos industriais, a produção em série e a reprodutibilidade técnica mudaram a vida humana do século XX. A relação com os objetos é hoje radicalmente diferente do que foi no início do século XX, antes do surgimento da Bauhaus.

Após a II Guerra Mundial, muitas propostas otimistas e que buscavam uma forma de os artistas atuarem ativamente na construção de uma sociedade democrática esvaziaram-se diante das ditaduras e da violência global. Conforme Gooding (2002), Kandinsky passou a ser uma referência preferencial para os abstracionistas, tomado como o inventor de um estilo “direto e pictórico, pessoal e desordenado”. Configuraram-se tendências marcadas pela expressão de uma sensibilidade individual e um tipo de abstração pictórica livre.

Nos Estados Unidos, o termo “expressionismo abstrato” foi lançado por Robert Coates em 1936, numa edição da revista *New Yorker*. As formas de arte abstrata levaram ao extremo as reflexões que a arte fez em torno de si mesma ao longo do século XX, ao lado de uma valorização cada vez maior da lógica interna das obras e da subjetividade dos artistas. Em reação ao expressionismo abstrato de Pollock, entre outros artistas, surgiram a arte pop e o minimalismo.

Tentando voltar ao mundo, à vida, a arte pop é a que mais fez uso das colagens e montagens, vendo a realidade não mais como natureza, mas como algo construído na lógica da sociedade industrial, em que as mídias têm um papel fundamental no entendimento da realidade. Em relação às propostas dos artistas modernos quanto à transformação da sociedade através da arte, a resposta é a ironia.

As montagens, conhecidas pelo termo francês *assemblage*, são junções de objetos que passaram a ser vistos cada vez mais como um misto de pintura e escultura, jogando com as lógicas de representação das duas modalidades.

A pop art e o minimalismo manifestaram uma fria sensibilidade racional, que contrastava com o caráter existencialista do expressionismo abstrato. O termo “pop art” foi cunhado pelo crítico britânico Lawrence Alloway, denominando o movimento que durou do final da década de 50 ao início dos anos 70, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Na América do Norte, surgiu como um esforço de aproximar a arte e a vida nas obras de Jasper Johns (1930-) e Robert Rauschenberg (1925-), que incorporaram ícones populares, como a bandeira americana e a garrafa de Coca-Cola, em seus trabalhos. A pop art tratou as embalagens de consumo e os ícones midiáticos como o material para a produção de uma arte fria e mecânica. Conforme Phillips (1999), Andy Warhol (Andrew Warhola, 1928-1987) e Rauschenberg começaram, em 1962, a mesclar as técnicas de fotografia e serigrafia em seus trabalhos, transferindo as imagens fotográficas diretamente para a superfície da tela. As pinturas serigráficas de Warhol implicaram a fusão da consciência e da máquina. “A pintura é tão difícil. As coisas

que eu quero mostrar são mecânicas. As máquinas têm menos problemas. Eu queria ser uma máquina, você não?”, polemizou o artista (Warhol, 1963, *in* Phillips, 1999, p. 122)⁷.

Nesta síntese da história da arte, realizou-se um percurso até a pop art, em que a arte se volta para os produtos midiáticos permeados por valores de representação artística desenvolvidos ao longo do século XX, com diversas propostas, especialmente o cubismo e as tendências construtivistas decorrentes. A pop art produz um olhar para o mundo artificial criado pela humanidade, que é sobretudo um mundo produzido pelas linguagens. Pode-se notar que a produção de linguagens visuais no campo artístico serve, no mínimo, como uma referência para a compreensão das possíveis lógicas de criação das imagens nessa realidade construída, que se manifesta nas comunicações, dentro de uma sociedade de consumo pós-moderna.

Referências

- ARGAN, G.C. 1998. *Arte moderna*. São Paulo, Schwarcz, 709 p.
- AUMONT, J. 1993. *A imagem*. São Paulo, Papirus, 317 p.
- BECKETT, W. 1997. *História da pintura*. São Paulo, Ática, 400 p.
- BENJAMIN, W. *et al.* 1983. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In*: W. BENJAMIN *et al.*, *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril, p. 1-28. (Os Pensadores).
- BONFAND, A. 1996. *A arte abstrata*. Campinas, Papirus, 148 p.
- FONSECA, J. da. 1999. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 286 p.
- GOMBRICH, E.H. 1993. *A história da arte*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 543 p.
- GOODING, M. 2002. *Arte abstrata*. São Paulo, Cosac & Naify, 96 p.
- GULLAR, F. 1985. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo, Nobel, 264 p.
- HERMES, G.A. 2005. *As ilustrações de jornais diários impressos: explorando fronteiras entre jornalismo, produção e arte*. São Leopoldo, RS. Tese de doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 498 p.
- HURLBURT, A. 1986. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo, Nobel, 160 p.
- JANSON, H.W. 1992. *História da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 824 p.
- MCCLLOUD, S. 2005. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo, M. Books, 218 p.
- MESTRES DA PINTURA. 1978. *Brueghel*. São Paulo, Abril Cultural, maio, 44 p.
- PEIRCE, C.S. 1974. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 292 p.
- PIGNATARI, D. 1987. *Semiótica & literatura*. São Paulo, Cultrix, 165 p.
- PHILLIPS, L. 1999. *The American Century: Art & Culture, 1950-2000*. New York, Whitney Museum of American Art, 400 p.
- WALKER, J.A. 1977. *Arte desde o pop*. Barcelona, Editorial Labor, 63 p.
- WÖLFFLIN, H. 1989. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 278 p.

Submetido em: 04/07/2006

Aceito em: 16/08/2006

⁷ Citação de Warhol na reportagem Pop Art – Cult of Commonplace, *Time*, 3 maio 1963, p. 72. Tradução livre do original: “Paintings are too hard. The things I want to show are mechanical. Machines have less problems. I’d like to be a machine, wouldn’t you?”