

Ubirajara Ribeiro: imagens de corpos fragmentados e registros em diário Amoroso

Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro, Fundação Armando Alvares Penteado, CBHA

Em 1964 a crítica de arte paulistana já reconhecia no jovem arquiteto Ubirajara Ribeiro afinidades com a *Nouvelle Figuration* e com a Pop Arte. Sua crescente atividade como artista coincidiu com o aquecimento das discussões sobre novas linguagens como crítica e a urgência dos artistas para assumirem posição crítica frente a situação do país. Depois de 1966 Ubirajara desenvolveu pintura com temática erótica a partir da linguagem da publicidade e da cultura popular. Eram obras intencionalmente rústicas e intensas. Usava jogos de palavras para criar dubiedade e estranhamento. Manifestava rebeldia na forma e no conteúdo de suas obras. Após 1969 seu trabalho tomou outro rumo. Heranças da Pop Arte persistiram na obra de Ubirajara por décadas e a temática erótica foi recorrente em seu trabalho.

Palavras-chave: Ubirajara Ribeiro. Pop Arte. Pintura e erotismo

*

In 1964 art critics in São Paulo recognized aspects of Pop Art and Nouvelle Figuration in the paintings of Ubirajara Ribeiro. His art had been developed at the same time as increased the artists urgency to use their works as critical tools. After 1966 Ribeiro adopted the eroticism as a privileged theme in his paintings. He worked in a rough style to show aggressivity and to emphasize emotions and used inscriptions of word with dubious meanings. Those works were transgressive in their form and meaning. In 1969 Ubirajara Ribeiro's art took a different path. In the future decades he kept elements of Pop Art in his artworks, and developed several erotic art series with different approaches.

Key words: Ubirajara Ribeiro. Pop Art. Eroticism and Painting.

Segundo Walter Zanini a pintura de Ubirajara Ribeiro em meados da década de 1960 estava comprometida com a Pop Arte e explorava o “elemento erótico da propaganda” e mais tarde configurou produção “tranquila e refinada, de predominância gráfica, que se alongou no tempo em conjuntos de trabalhos com preocupação temática.” (Zanini, 1983, p.748) Ubirajara conformou seu vocabulário plástico a partir da década de 1950. Abandonou o uso da linguagem publicitária em obras de arte pouco tempo depois. Heranças da Pop Arte persistiram por décadas em seu trabalho e o erotismo foi tema recorrente em sua obra.

A presente análise tem como foco estudar o elemento erótico em obras de Ubirajara Ribeiro da década de 1960, a constituição e características da linguagem que o identificaram como artista Pop e a intenção transgressiva desse segmento de seu trabalho.

A linguagem do diário

Em 1969 Ubirajara Ribeiro escreveu em seu exemplar de *Fragments de um discurso amoroso* de Roland Barthes um diário quando estava internado para tratamento de saúde. Anotava suas reflexões de acordo com o conteúdo dos capítulos e não seguia a cronologia com a numeração das páginas.

No capítulo *A conversa*, Roland Barthes discorre sobre o erotismo da linguagem:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda a atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar a relação. (Barthes, 1981, pag. 64)

Uma vez que linguagem é qualquer meio codificado de comunicar ideias e sentimentos, são as considerações de Barthes sobre as relações sensíveis entre o olhar e as imagens têm validade quando o tema é erotismo.

Em vídeo gravado para o Instituto Itaú sobre o potencial de comunicação da linguagem plástica e as emoções do artista, Ubirajara usa como exemplo uma obra feita naquela ocasião para discorrer sobre os recursos da linguagem visual e a sensibilidade do artista aos usá-los, que lhe permitem a comunicação sem o uso de imagens icônicas.¹

¹ Trata-se da aquarela *Vaginália*, 1969, a que voltaremos a nos referir.

Apresentou a série *A História da Rosa*, em sua primeira exposição individual na Galeria Seta em São Paulo, em 1964. Cada pintura captava um retrato da cidade: incluía uma pétala de rosa vermelha, de texturas, inscrições e imagens grafitadas nos muros.

A *Rosa do Povo*,² identificada na série como *HR3*, além da pétala incorpora : corações flechados, “Zé ama”, desenhos, grafismos, alusões sexuais (“a Maria biscate”, “eu já comi”), de propaganda eleitoral (“Janio” (sic), UDN). Os paradoxos são vários: a pétala é poesia e detrito; a ingenuidade convive agressividade (rosa e coração amante X difamação); vida privada se confunde com vida pública (declaração de amor X propaganda eleitoral); composição organizada é constituída por conteúdo heterogêneo; e a precariedade da fatura não impede o cuidado do uso da cor.

A série *A Rosa do Povo*, confirma a afirmação que fará em 1977³ sobre seu trabalho: “São como que um depoimento pessoal; acusam uma situação; retratam tanto uma situação interna como externa. Através de meus trabalhos posso lembrar situações como um diário”. (apud Peccinini, 1999, pag. 150)

O Grupo Pop

A exposição de *A História da Rosa* não passou despercebida. Ao elencar os eventos daquele ano em São Paulo, o crítico José Geraldo Vieira comentou o interesse de alguns artistas (Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima e Wesley Duke Lee) na Pop Arte. Discutia especificamente os ecos da *Nouvelle Figuration* no uso das imagens, a ação de Waldemar Cordeiro como ponto de referência e a ousadia da Arte Popcreta. (Peccinini, 1999, 55)

Waldemar Cordeiro desde 1963 desenvolvia experiências usando a figura como meio de crítica da sociedade e dos meios de comunicação. Em viagem à Europa em 1964, seu contato com exposições da Pop Arte e com as propostas do *Groupe de Recherche Visuel* lhe forneceram as condições para que a Arte Popcreta fosse uma realidade em sua exposição em dezembro daquele ano. Cordeiro se aproximou dos neorrealistas cariocas em razão de sua crítica à Pop Arte, seu interesse em propostas artísticas com participação do público e sua postura frente à situação político-social do país. (Peccinini, 1999, 55)⁴

² *A Rosa do Povo*, 1964, *HR3* da Série *A História da Rosa*, técnica mista sobre conglomerado, 62 x 48 cm,

Coleção Piacaba, São Paulo.

³ Depoimento dado por Ubirajara por ocasião da apresentação no MAC-USP de suas obras do período 1967- 1975

⁴ Waldemar Cordeiro participou em 1965 da mostra Opinião 65, organizada por Ceres Franco e Jean Boghici no MAM-RJ Opinião 65 organizada por Ceres Franco e Jean Boghici no MAM do Rio de Janeiro.

Em 1965 a exposição *Propostas 65* organizada por Cordeiro em São Paulo foi desdobramento da mostra carioca *Opinião 65*. No ano seguinte os debates ocorridos durante as exposições *Opinião 66*, RJ e *Propostas 66*, SP, motivaram Hélio Oiticica a esboçar a “nova objetividade”. Essas ideias foram definidas em 1967 na exposição *Nova Objetividade Brasileira* apresentada no MAM, Rio de Janeiro, com obras de artistas que tinham em comum o conceito formulado por Oiticica em seu *Esquema Geral da Nova Objetividade* – alguns próximos aos de Cordeiro

Crítica e rebeldia

Um grupo de jovens Pintores Arquitetos participou das duas edições de *Proposta*⁵. Mário Schenberg notou vínculos desses jovens paulistas com o Novo Realismo e compromisso de suas obras com a realidade nacional. Ubirajara Ribeiro era um desses artistas.

Em 1965 o crítico gaúcho Carlos Scarinci convidou cinco daqueles jovens artistas para a realização da mostra *Cinco Artistas de Vanguarda* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.⁶ A exposição, considerada agressiva, foi mal recebida pela imprensa e pelo público. Como consequência os artistas recrudesceram seu posicionamento e produziram obras mais críticas. (Peccinini, 140)

As fontes dessa nova linguagem estavam na publicidade, no ambiente urbano, na sociedade industrial e especificamente nas referências ao momento em que viviam. Dizia Ubirajara: “O subdesenvolvimento tem também suas vantagens (...) nos permite a própria linguagem da precariedade, tão válida no caso brasileiro, como a do design norte-americano”. (*apud* Schenberg, 1965, pag. 38-39)

Para esses jovens artistas forma e conteúdo se complementavam. A precariedade da fatura era crítica e rebeldia. A linguagem publicitária era conveniente por ser intrusiva e ser ruptura com meios tradicionais. O tema erótico era a quebra de um interdito.

A transgressão

De acordo com Georges Bataille (1987) o erotismo é tornar a atividade sexual procura psicológica e parte da vida interior.

⁵ O grupo passou a ser conhecidos como Arquitetos Pintores, se formou a partir dos encontros na sede paulistana do Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Participaram de *Propostas 65* e *66*: Flávio Império, Maurício Nogueira Lima, Samuel Szpigel, Sérgio Ferro e Ubirajara Ribeiro.

⁶ Eram eles : Maurício Nogueira Lima, Szpigel, Sérgio Ferro, Silvio Oppenheim e Ubirajara Ribeiro

Fundamenta o conceito de erotismo na noção de corpo, como condição da existência, da individualidade, solidão, finitude e descontinuidade da vida. Porém o ser vivo tem nostalgia da continuidade e a busca. Diz que essa plenitude e continuidade só é alcançada com a morte. Insuperável, a morte também tem sua face arrebatadora. É semelhante ao experimentado na vivência erótica, em que há a desestruturação do indivíduo e busca a totalidade do excesso.

A violência é presença na morte e no erotismo. Na experiência erótica a nudez expõe a fragilidade e violação do corpo do parceiro para a fusão temporária de ambos equivale à imolação, onde um parceiro é o imolador e o outro a vítima.

Segundo Bataille, a razão da existência interditos culturais à experiência erótica e morte, visam controlar a violência. Porém as leis que regem essas proibições preveem sua transgressão. Em resumo, o erotismo é o interdito e a experiência do erotismo é a transgressão de acordo com leis que variam conforme tempo e local.

Linguagem da Transgressão

De acordo com John Berger (1990, 45) a tradição da arte europeia a representa homens e mulheres segundo suas presenças sociais. A masculina incorpora (ou aparenta) diversos poderes e a capacidade de ação sobre os demais e sobre o ambiente. A feminina manifesta o que lhe é permitido fazer para si mesma, fruto das imposições da tutela masculina. A imagem da mulher está fundada no autocontrole de como é vista, condição para seu sucesso. Segundo Berger o homem age, a mulher aparece, o homem olha a mulher, a mulher se observa sendo vista pelo homem e, seu vigia interior tem olhar masculino. Resulta desse processo que a mulher se torna um objeto –um objeto da visão de um homem (Berger, 46-47).

Romano Giachetti recorre à expressão “Cisão Sexual” para nomear um tipo específico de representação do corpo feminino: feita por meio de partes isoladas com características sexuais e expostas os olhares masculinos. Essas figuras fragmentadas são despersonalizadas para que na imaginação masculina correspondam a qualquer tipo de mulher. (Fabris, 2016, 100-101)

A lógica do consumo determinou o aumento crescente da quantidade de imagens que atingia diariamente o público a partir da metade do século XX. O excesso determinava obsolescência e gerava apatia. Para compensar, a publicidade produzia mais imagens com menções ao cotidiano, elementos fora de contexto, referências emocionais ao passado e expectativas para o

As exposições *Opinião 65 e 66*, *Propostas 65 e 66* levantaram debates sobre as relações da imagem com a realidade e das novas posturas para artistas e público. Propunham a atitude crítica com a utilização de recursos da linguagem para

questionar os valores da linguagem e a arte se apresentava como canal de contestação.

Em 1967 a exposição *Nova Objetividade Brasileira* no MAM-RJ definia a rebeldia como programa para a nova obra de arte: a opção pelo objeto, padrões da cultura popular e da cultura de massa, a precariedade de fatura condizente com a realidade brasileira. A rebeldia e a transgressão estava na forma e no conteúdo das obras daqueles artistas.⁷

A Década Pop

Em meados da década de 1960, linguagem da cultura de massa, elaboração complexa e a palavra escrita eram as características da pintura erótica de Ubirajara. Em *Zéphiro e Flora*, 1966 (Figura 1) o encontro entre dois corpos sem cabeça acontece em universo dividido em três partes demarcadas com o nome de seu proprietário. O território da esquerda, é o reino de Flora, das flores e do vegetação, como a paisagem vista por uma vidraça. À esquerda é reduto de Zéphiro, espaço intramuros. Zéphiro e Flora, não são reedições de seus homônimos greco-romanos. Deles só se conhece parte dos corpos. Zéphiro é um ser fantasmagórico, estático, é duas mãos e um corpo-mancha escura. Flora é sexo, por meias e ligas.. Ele a prende entre suas pernas. A barra da calça se sobrepõe à meia e ambos se expõe ao olhar. A Flora se inclina sobre ele e, diante de uma janela indiscreta se expõe ao olhar do público.



Fig. 1. *Zéphiro e Flora*, 1966, têmpera sobre madeira, 44 cm x 86cm, coleção particular

⁷ A rusticidade intencional de obras dos artistas brasileiros lhes dava aparência agressiva, ao contrário do requinte técnico da Pop Arte americana, que por vezes mascarava seu teor. O contraste ficou muito evidente em 1969, quando a 9ª Bienal de São Paulo apresentou obras de: Hopper, Lichtenstein, Jasper Johns, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Wesselmann.

Os objetos líricos carregados de memórias construídos por Ubirajara em anos posteriores a partir de *ready-mades*, tiveram seu contraponto em *Mulher Tatuada*, 1966 (Figura 2). A *Mulher Tatuada*, às avessas do camafeu tem como base a tampa usada e descartada de um vaso sanitário de banheiro público masculino. A peça conserva as marcas de seu passado: Zé, Roberto, Cláudio Décio, deixaram lá seus nomes, outros mais grafaram suas iniciais e alguém registrou a entrega à Rose de seu coração flechado. Figura de feições doentias (palidez cadavérica, pálpebras inchadas, círculos roxos sob os olhos, manchas verdes na face e dentes amarelados), ela faz contato com o observador pelo olhar, e com um sorriso o chama para seu universo. Seus lábios entreabertos sugerem seu sexo. O dourado que a cerca é o brilho do seu mundo e sua paródia de santidade. Os nomes gravados na superfície da tampa são as tatuagens de seu corpo, marcas de objeto descartado. A assinatura do artista entre os outros nomes, evidencia sua condição de objeto artístico.

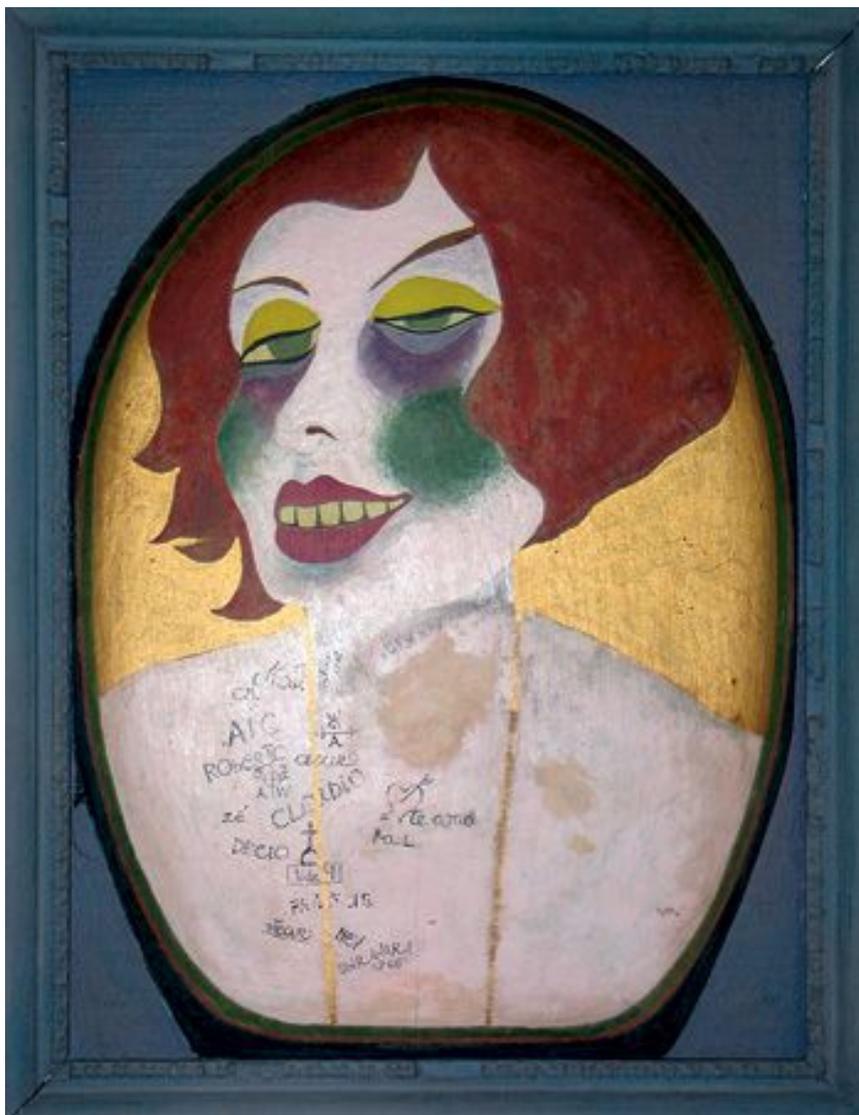


Fig. 2. *Mulher Tatuada*, 1966 , aquarela e purpurina sobre madeira
Prêmio Aquisição MAC USP II S.A.C. Campinas

Arnaldo Pedroso Horta definiu a pintura *O Desodorante*, 1967 de Ubirajara como uma das representativas do que participantes da mostra apresentada em 1967 na sede do IAB, São Paulo, entendiam por Nova Objetividade: referências à publicidade comercial e ao cartaz veemente – traços berrantes, dísticos incisivos”.(HORTA, 2000, 200-201) *O Desodorante* e *Alert* são obras independentes, mas se completam.

O Desodorante e *Alert* – nova arma masculina que as mulheres não resistem são de 1967, e se comunicam. Ambas seguem a mesma estrutura: imagem central ladeada por duas faixas de cor e suas inscrições parodiam os anúncios de desodorante da época. Apesar de autônomas, dialogam e põem em evidência o mecanismo “ver e ser visto”, a sugestão de reações corporais e de relações de poder.

Em *Alert* (Figura 3) está o domínio masculino e seu campo é dividido em três partes, as laterais em amarelo-ocre e o retângulo central preto. A inscrição *Alert* aponta para o primeiro jogo de palavras. Não há menção a ser uma marca de desodorante. A tipografia usada é a mesma do rótulo do produto original. O centro da ação, sob abertura sob o título, é um par de olhos e a inscrição *Nova arm masc que asmulheres não resistem* (sic), sugerem a atenção para o predador à espreita.



Fig. 3 *Alert* – *Nova arma masculina que as mulheres não resistem*, 1967. Têmpera vinilica e pigmentos sobre papel colado sobre papelão, 65 x 87 cm. Aquisição: Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM-SP – Pirelli.

Abaixo da inscrição, uma estrutura estabelece relação de positivo/negativo para conformar dentes (direção de cima para baixo/ castanho/sangrento) e falos (direção de baixo para cima/tenebroso) se alternam. A figura masculina também é fragmentada: olhos aquilinos, dentes ameaçadores e múltiplos falos eretos.

O objeto de seu olhar está em *O Desodorante* (Figura 4) , a cor das laterais reforçam a identidade visual com *Alert*. O retângulo central branco, é o centro da ação onde um rosto e o conjunto sexo-perna formam o corpo fragmentado e desarticulado da mulher. Sua perna é mantida aberta por sua mão rosada, de modo a escancarar seu sexo, definido pelo contorno de pelos pubianos. Está passivamente seu sexo ser observado. A rusticidade da representação ressalta o fetiche do corpo em pedaços, sua maquiagem é máscara que cobre seu rosto; meia, liga e pelo pubianos definem seu corpo.

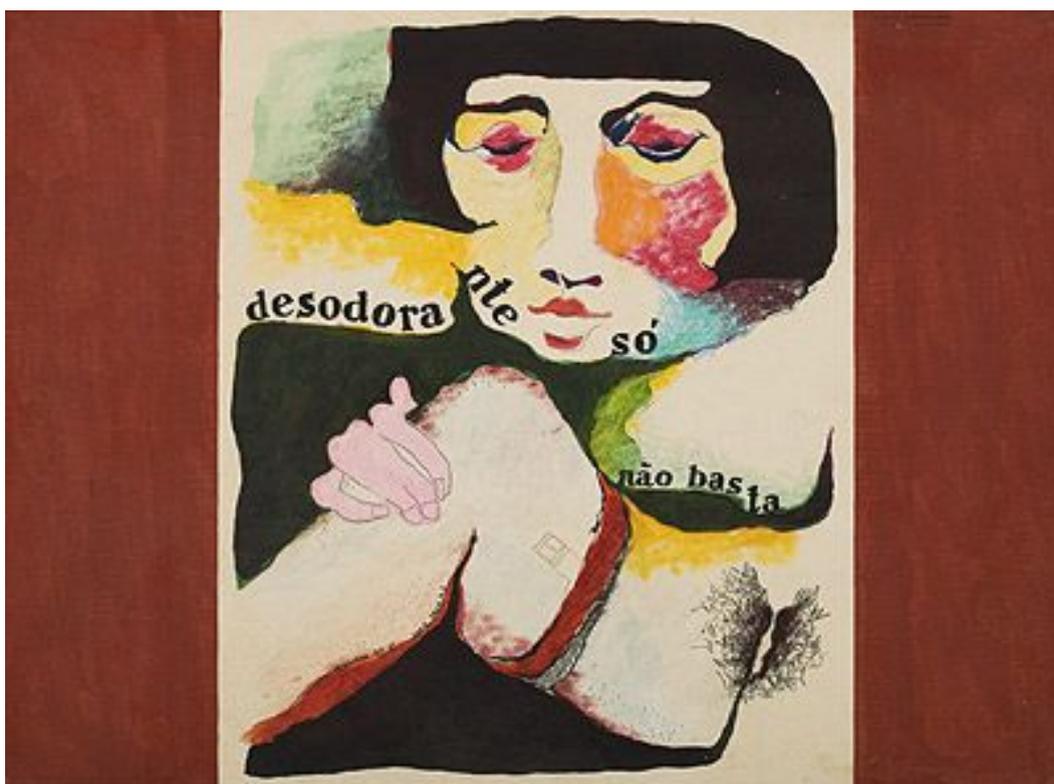


Fig. 4. *O Desodorante*, 1967. Óleo sobre cartão, 62.50 cm x 84.00 cm . Acervo Banco Itaú, São Paulo.

O dístico “desodorante só não basta” também é estilhaçado e separa as duas partes da mulher. As palavras são inquietantes e dúbias. Está em suspenso se a mulher fala ou escuta. Se dirigida a *Alert*, a frase reconhece o desodorante, ironiza o poder da arma masculina e o do próprio desodorante. Se restritas ao universo de *Desodorante*, tomam sentido diverso: dirigida à mulher, a frase deixa a dúvida se faz referência se aos odores do corpo que requerem mais do um desodorante ou à pouca atração que ela exerce. A banalidade do título encobre humor perverso no afrontamento ou humilhação.

Em obras da época Ubirajara trabalhava com alteração de contexto de imagens e com manipulação de fragmentos de imagens. Em *Ela usa Darling*, 1967 (Figura 5), “ela” não existe e Darling é materializado na representação da cinta e do sutiã usados pela forma escura e cambaleante. Essa “não ela” é monstruosa criatura acéfala, com dois braços esquerdos e com um longo braço direito, articulado em dois ângulos de 90 graus. Suas pernas se movem para a esquerda, o tronco voltado para frente, e mesmo sem cabeça, se dirige ao observador. É uma não-mulher fragmentada de outra espécie: tem a capacidade para reorganizar suas partes dispersas, de se por em marcha, e buscar contato com o público. A inscrição-título sugere o comentário que a faz interromper sua marcha e colocado como um cinto, em meio de duas outras cinturas, revela sua realidade de ser a imagem de duas provas de contato gigantes, em que as figuras femininas se fundem.

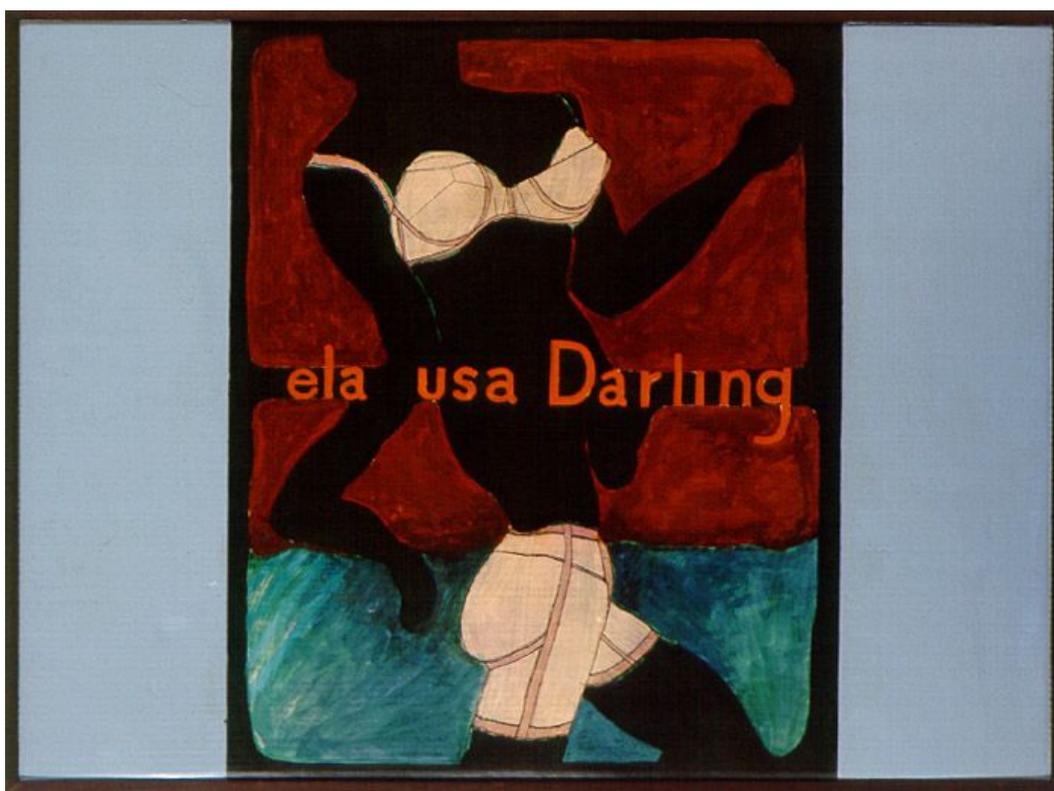


Fig. 5. *Ela usa Darling*, 1967, têmpera vinílica e pigmentos sobre papel colado sobre papelão, 62,1 x 84,2 cm

As publicidades de Darling⁸ da época associavam seus produtos a elegância, distinção, conforto, sucesso social e discrição, em estratégia para que a palavra *Darling* fosse identificada como sinônimos desses atributos. Em *Ela usa Darling* a personagem principal é manequim disforme em movimento, formada por duas não-mulheres e a propaganda é ironizada pela comunicação de seu oposto.

⁸ Em algumas campanhas da década de 60, em que o enfoque era o conforto e a discrição o texto publicitário sugeria: “ninguém precisa saber que você usa Darling”.

No final da década de 1960 Ubirajara Ribeiro encerrou as séries eróticas comprometidas com o novo realismo e seguiu em outra direção. O marco da nova fase é *Vaginália*, 1969: três aquarelas reunidas em uma só moldura, opção coerente com a intenção intimista da obra e seu caráter confessional. Ao contrário das séries eróticas anteriores, não tem como objetivo agredir o observador. Relata como em um diário, vivências interiores de um período de transição. Retoma a produção refinada e tranquila, com predominância gráfica que Walter Zanini descrevia. Nelas há o gesto, a caligrafia, o desenho e a cor para a composição de um texto visual com poucas palavras. Em todas há o desenho de um galho de árvore com folhas e intervenções em aquarela. O desenho a pincel é cuidadoso e nítido, as linhas recuperam o traçado de desenhos a grafite que oferecem caminhos para o olhar. É um tríptico, com anotações de vivências

Na primeira parte o desenho de ramos e folhas são perceptíveis sob as manchas aquareladas. Na parte central as cores ocupam dois terços da superfície e impedem a visão do desenho. A terceira folha contém a inscrição *Agora...Vamos tentar algo mais calmo*. Sob ela galho volta a ser identificado; a aplicação de cor organiza a composição e estabelece pontos de tensão. Em todo o tríptico as breves inscrições consolidam o texto visual e ampliam o alcance da imagem.⁹ Propõem ambiguidade, entre a rotina do sanatório e belas visões, a enfermidade e a recuperação e o registro detalhado em um diário amoroso.

Considerações finais

A partir de 1964, desenvolveu trabalhos com elementos eróticos evidentes, com apropriação de imagens de várias origens, com colagens e inclusão de objetos em suas pinturas. Reconhecido como um dos pioneiros da Pop Arte em São Paulo nos anos 1960 Ubirajara desenvolveu vocabulário plástico e atitudes consoantes às propostas da Nova Objetividade formuladas por Hélio Oiticica em 1967.

A Pop Arte de Ubirajara reúne elementos do universo da cultura de massa, da linguagem publicitária, é irônica e erótica.

O erotismo foi aspecto recorrente na obra de Ubirajara Ribeiro e no decorrer do tempo tomou rumos diversos. As suas obras eróticas da segunda metade dos anos 1960 se distinguem das demais pelo caráter de rebeldia. Embora no período também produzisse obras com temas exclusivamente políticos, o desafio veiculado em de suas obras eróticas afirmava o posicionamento crítico do artista perante a realidade em que vivia.

⁹ A obra foi feita no Sanatório Bela Vista, em São Paulo, onde o artista estava internado em tratamento de saúde.

A transgressão proposta pelo tema era o ponto de partida. O acabamento intencionalmente rústico e o uso de materiais não convencionais tornavam as imagens agressivas; o uso hábil das palavras criava situações de dubiedade e sarcasmo; o conhecimento da aplicação dos recursos plásticos produziam imagens inquietantes.

A série das pinturas eróticas publicitárias se encerram em 1969, mas ainda requer mais estudos. A conjugação Pop Arte e Erotismo aparece em outros momentos da carreira de Ubirajara, com características totalmente diversas.

Tão diferentes quanto a série de homenagem a artistas que nos anos 1970 retoma aspectos já abordados em *Zéphiro e Flora*, 1967 e manifesta interesse sobre questões de representação, a maneira do americano Larry Rivers. Ou então, a retomada nos anos 1980 de procedimentos da pintura renascentista para a série com imagens do *Shiki no Hana*, o Livro das Cortesãs Japonesas.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragments do Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London/Chicago: Penguin Books, 1990.

Coleção Piacaba. Disponível em:

<http://cimitan.blogspot.com.br/2007/01/coleo-piacaba-ubirajara-ribeiro.html>.

Acessado em 20/8/2018

FABRIS, Annateresa. “*Entre Matisse e Playboy. Tom Wesselmann e o Corpo Feminino*”. ArtCultura. Universidade Federal de Uberlândia. v. 18, n. 33, 2016.

Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/37955/19987> acesso em 25/8/2018.

HORTA, Arnaldo Pedroso (Org. Vera Horta) . *O olho da consciência. Juízos Críticos e obras desajuizadas. Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, EDUSP, Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

MALLMANN, Cleo José. “Escopofilia: De que se alimenta o mundo virtual?”.

Estud. psicanal., Belo Horizonte , n. 46, p. 45-53, dez. 2016 . Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372016000200005&lng=pt&nrm=iso. Acessado em 27/08/2018.

PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil Anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/ Edusp, 1999.

PECCININI, Daisy. *Objeto na Arte. Brasil Anos 60*. Cultura. São Paulo: FAAP, 1978.

RIBEIRO, Ubirajara Motta Lima. *Depoimento ao Itaú*. Disponível em

<https://www.google.com.br/search?q=ubirajara+ribeiro+video+itau&rlz=1C1GGRV>

[_enBR751BR751&oq=ubirajara+ribeiro+video+itau&aqs=chrome..69i57.9052j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8](#). Acessado em 20/8/2018

SCHENBERG, Mario. Acrópole. Dec 1965, n. 364, ano 24, pag.38-39

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo, sob os efeitos da contestação*. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo: 2011. Disponível

em:www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../DISSERTACAO_CAROLINE_SCHROEDER.pdf Acessado em 29/8/2018