

# O Tempo do Artista

Estudo sobre ética e estética nas obras de  
Antonio Dias, Ivan Serpa e Sérvulo Esmeraldo  
nas décadas de 1960 e 1970

Adriana Mendes Diogo



**INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
BOLSA IAC DE FORMAÇÃO EM PESQUISA**

# **O Tempo do Artista**

**Estudo sobre ética e estética nas obras de Antonio Dias, Ivan Serpa e  
Sérvulo Esmeraldo nas décadas de 1960 e 1970**

**Adriana Mendes Diogo**

São Paulo - 2023

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto,  
tenho palavras em mim buscando canal,  
São roucas e duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir.

[...]

É tempo de meio silêncio,  
de boca gelada e murmúrio,  
palavra indireta, aviso  
na esquina. Tempo de cinco sentidos  
num só. O espião janta conosco.

(**Nosso Tempo** - Carlos Drummond de Andrade)

## Introdução

Múltiplo, complexo e profundamente relacionado com a vida humana, o tempo foi e ainda é objeto de estudo de diversos pensadores, que investigam os fatos e eventos ocorridos ao longo dos séculos, que pesquisam a percepção e a relação das sociedades com a passagem do tempo, elemento ordenador da vida e gerador de representações simbólicas. Como nada escapa aos efeitos do tempo, as artes não poderiam deixar de abordá-lo, tornando-o uma de suas fontes de reflexão e inspiração, pois como lembra Gilberto Gil o tempo é o rei que transforma as velhas formas de se viver e ensina o que não sabemos (Tempo Rei).

Durante a produção artística há uma multiplicidade de tempos atuando, como o social, o histórico, o biológico, a trajetória de vida do artista e a duração do processo de criação. O tempo de construção da obra tem um clima próprio que envolve o artista integralmente, atuando de modo a sintetizar e amadurecer o processo criador (SALLES, 2013, p. 40), no qual se concretiza o projeto poético do artista. Conforme Cecília Almeida Salles,

O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados à tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. [...] Os espaços e os tempos sociais de criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista (2016, p. 65).

Assim sendo, no conturbado século XX, em meio a renovação cultural, crises econômicas, guerras, ditaduras, evolução tecnológica e a luta por direitos civis, coube aos artistas escolherem se aceitariam e perpetuariam o sistema social e político no qual estavam inseridos ou se engajariam nos processos de transformação social e política, tendo como armas obras de arte, criadas para despertar a reflexão crítica.

No âmbito brasileiro, destaca-se a implantação da ditadura civil-militar que se iniciou com um golpe, em 31 de março de 1964, que depôs o presidente João Goulart dando início a um regime de repressão que durou 21 anos (1964-1985).

Quase um mês após o golpe, Manoel Moreira de 23 anos, mais conhecido como Cara de Cavalo, contraventor envolvido com a venda de drogas,

cafetinagem e jogo do bicho, foi acusado pelo assassinato do detetive LeCoq, por isso ele foi caçado e morto com 100 tiros disparados por policiais, que integravam o grupo de extermínio Scuderie LeCoq. Sensibilizado pela morte do contraventor, por quem nutria uma amizade, o artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) cria em 1966 o objeto tridimensional *Bólido Caixa 18 – B33*, composto por fotos do amigo morto, formando o que Oiticica denominou de “imagem-poema-objeto” (tradução minha, 1967).

Segundo Oiticica, em carta de 12 de abril de 1967 para o crítico e curador de arte Guy Brett, tal obra era mais que uma homenagem, era uma denúncia da violência desmesurada praticada contra uma pessoa, que independente de seus crimes não devia ser caçada e assassinada. Em *O Herói Anti-herói e o Anti-herói Anônimo* (1968), o artista esclarece que não quer isentar Cara de Cavalo de seus erros, pois ele era responsável por eles, mas é preciso mostrar que a sociedade tirou de Cara de Cavalo todas as suas possibilidades de sobrevivência, como se ele fosse um mal incurável.

Portanto, a *Bólido Caixa 18* era principalmente uma homenagem à revolta, à denúncia individual contra os ditames sociais e políticos de uma sociedade que precisava de uma reforma completa. Nas palavras do artista,

Para além de qualquer simpatia subjetiva pela própria personagem, representou para mim um “**momento ético**” que se refletiu poderosamente em tudo o que fiz depois: **revelou-me mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada à estética ou problemas relacionados a ela**. Queria aqui homenagear o que considero ser a revelação social individual, a do chamado bandido. É algo muito perigoso esse tipo de pensamento, mas muito necessário, para mim, na verdade ainda, há um contraste, um caráter ambivalente na forma, no comportamento do homem marginalizado, além de uma grande sensibilidade, reside um caráter violento, e muitas vezes, em geral, o crime é uma espécie de busca desesperada pela felicidade (tradução e negrito meus, 1967).

Ao nomear de “momento ético” o período político e social vivido no Brasil nos anos 1960, Oiticica defendeu um posicionamento, no qual o artista se colocava eticamente como um agente de transformação, denunciando as mazelas da sociedade e combatendo todos os condicionantes sociais. A fim de colocar sua proposta ética em prática, Oiticica escolheu como frente de batalha a denúncia da marginalização social, que induzia os indivíduos a lutarem pela

felicidade através de atos socialmente reprováveis ou criminosos (OITICICA, 1967).

Para discutir esta temática, o artista priorizou os elementos éticos aos estéticos em suas criações, desenvolvendo uma poética da marginalidade, na qual ele se inspirou na cultura popular brasileira para fazer algumas de suas obras mais famosas, como por exemplo, o samba nos *Parangolés* (1965) e a arquitetura das favelas nos *Penetráveis* (1967).

Dando seguimento à reflexão sobre o momento ético, em *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), entre os seis itens<sup>1</sup> que caracterizavam a nova objetividade, Oiticica inclui no item quatro *a abordagem e a tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos nas produções artísticas*. Sobre esta questão Oiticica escreveu,

Há atualmente no Brasil a necessidade de **tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos**, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o **ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo**: artes ditas plásticas, literárias, etc. (negrito meu, 2006[1967], p. 163).

Durante as décadas de 1960 e 1970, focos desta pesquisa, houve uma politização das artes em geral, tanto no âmbito de criação de obras quanto na produção de exposições, como na *Opinião 65*<sup>2</sup>, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, na qual artistas brasileiros e estrangeiros foram convidados a darem as suas opiniões através das obras; na *Opinião 66*, realizada pelos mesmos curadores e nos mesmos moldes da exposição do ano anterior; na *Nova Objetividade Brasileira*, que também ocorreu no MAM-RJ, em 1967, organizada por Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Maurício Nogueira

---

<sup>1</sup> “Nova Objetividade seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 - vontade construtiva geral; 2 - tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavaletes; 3 - participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 - abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 - tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de ‘arte pós-moderna’ de Mário Pedrosa); 6 - ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte” (OITICICA, 2006[1967], p. 154).

<sup>2</sup> A exposição foi inspirada no *Show Opinião*, que estreou em dezembro de 1964, espetáculo musical dirigido por Augusto Boal, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, produção do Teatro de Arena, no elenco Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti.

Lima e Hans Haudenschild para apresentar um novo programa de vanguarda para a arte brasileira, segundo os princípios norteadores apontados por Oiticica em *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967); no *Do Corpo à Terra*, que ocorreu em 1970, em Belo Horizonte, no Parque Municipal e na Serra do Curral, com organização de Frederico Moraes (autor do *Manifesto do Corpo à Terra*<sup>3</sup>), que propôs aos artistas utilizar materiais simples nas obras, cujo elemento mais importante deveria ser a ideia, a proposta, a mensagem.

Após o predomínio do Concretismo nas artes plásticas no Brasil, os artistas começam a retomar a figuração como linguagem, a partir de referências da Pop Art e do Novo Realismo, para fazerem crítica ao imperialismo norte-americano, à cultura de massa, às guerras, ao autoritarismo e às ditaduras. Porém, com o decreto do AI-5, em dezembro de 1968, houve um recrudescimento da censura e da opressão política, obrigando os artistas a encontrarem formas de expressão em que a crítica social e política fosse menos direta.

Além de Hélio Oiticica, outros artistas também se debruçaram sobre as questões políticas, sociais e éticas vivenciadas no contexto brasileiro e internacional, o que se refletiu na conduta de vida e no projeto poético de cada um deles, que trabalharam a ética e a estética a partir de uma reflexão social própria sobre os temas com os quais eles mais se sensibilizaram e se identificaram. Logo, o projeto poético individual estava ligado aos princípios éticos de cada artista, as suas ideias, os seus valores, as suas convicções, as suas relações com a cultura e as suas visões de mundo (SALLES, 2013 e 2016).

Assim, entre projeto poético, ética-estética, sociedade-indivíduo, liberdade-opressão foi constituído o modelo do artista ativista, que se situa no interior das relações sociais, que reconhece a sua responsabilidade social e a existência de conflitos a serem enfrentados prontamente a partir da crítica às condições sociais e das necessidades dos outros, o que reduz a autonomia da arte e amplia a relação entre ética e estética, por isso pode-se dizer que o gerador da prática artística é a realidade (CHAIA, 2007, p. 10).

---

<sup>3</sup> Para Frederico Moraes o artista deveria atuar como um guerrilheiro, de modo imprevisto, com a finalidade de promover mudanças sociais e políticas, rompendo com o regime de opressão e censura vigente no Brasil (MORIAS,1970).

Ao analisar a noção de “momento ético” de Hélio Oiticica e o contexto histórico, social, político e cultural das décadas de 1960 e 1970, em âmbito nacional e internacional, foi que surgiu as questões as quais tentei responder nesta pesquisa, que investiga: como o contexto da época interferiu nos processos de criação e no projeto poético dos artistas; como foi trabalhada a ética e a estética nas obras; como o contexto artístico e social interferiu na produção dos artistas?

Para ajudar a responder estes questionamentos, selecionei três artistas cujos arquivos fazem parte do acervo do *Instituto de Arte Contemporânea* (IAC), uma vez que a presente pesquisa foi realizada durante a minha participação no programa de *Bolsa IAC de Formação em Pesquisa*, entre maio e outubro de 2023. Sendo assim, analisei os arquivos de Antonio Dias (1944-2018), Ivan Serpa (1923-1973) e Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), verificando, a partir dos documentos dos artistas, como eles trataram em suas obras a ética, a estética e o contexto social e político dos anos 1960 e 1970.

Apesar destes artistas terem passado por diversas fases ao longo de suas carreiras, optei por analisar apenas as fases situadas no período entre 1960 e 1979 e apenas uma fase de cada um deles, aquela em que o dilema entre ética e estética estava mais evidente.

## **Ivan Serpa**

A entrada da arte não figurativa no Brasil, a partir dos anos 1940, fez parte de um anseio por modernização e desenvolvimento, como nos países capitalistas mais avançados, neste contexto Ivan Serpa se destaca como um dos expoentes do Concretismo e líder do Grupo Frente<sup>4</sup> (1954-1956).

Já na década de 1960, Serpa decide retomar a pintura figurativa, visando assim priorizar uma produção reflexiva, mais ligada à discussão política e social, privilegiando os aspectos éticos da criação artística e o pensamento crítico sobre

---

<sup>4</sup> O Grupo Frente era formado por vários ex-alunos dos cursos ministrados por Ivan Serpa no MAM-RJ, fizeram parte do grupo os artistas: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch, Franz Weissman, Hélio Oiticica, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf e Vincent Ibrson.



a época, em detrimento de uma produção voltada ao desenvolvimento técnico e estético, pois, até certo ponto, a arte abstrata levava o debate mais para uma instância plástico-formal do que para o plano moral e filosófico que o período pedia (MILLIET, 1994, p. 184).

Este retorno à figuração, a chamada nova objetividade, não foi uma mudança que ocorreu apenas na produção de Serpa, mas sim um fenômeno mais amplo que afetou o campo das artes plásticas brasileiras como um todo, uma vez que os artistas passaram a priorizar os aspectos sociais, políticos e ético em suas composições. Segundo Hélio Oiticica,

**No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto**, ou melhor, da chegada ao objeto ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com esse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, **houve a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social**. É fundamental à “nova objetividade” a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotação dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras demarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma **“volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pela coisa, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise** (negrito meu, 2006[1967], p. 165).

Para Serpa, o momento pedia a produção de uma arte que denunciasses as contradições sociais e políticas e que despertasse a reflexão dos indivíduos. Em entrevista de 1965, para a *Revista Civilização Brasileira*, ao ser questionado por Ferreira Gullar sobre como ele definia a sua atual produção, o pintor respondeu:

Não pensei até aqui numa definição. Acho que ela representa, de certo modo, o mundo de hoje. Um mundo contraditório em que, ao mesmo tempo, **se constroem engenhos diabólicos de destruição e põe-se o homem a flutuar no espaço cósmico**. Ao mesmo tempo, há milhões **morrendo de fome, sem que ninguém se incomode**. **Conquistas científicas e desprezo pelo semelhante**. **Numa época dessas, pode o pintor fechar os olhos aos problemas do mundo? Vai ele pintar por pintar? Só vejo dois caminhos para os artistas: ou contribuir para o desenvolvimento técnico, trabalhando na indústria, ou denunciar as contradições, fazer os outros homens pensarem** (negrito meu).

Esta retomada da figuração era a resposta do artista às questões sociais que iam além da realidade brasileira e que o impactavam na época, como a fome

na Somália e Biafra; a ameaça de uma guerra nuclear entre EUA (capitalista) e URSS (socialista); a Guerra do Vietnã (1955-1975); o golpe militar no Brasil. Em 1963, Serpa dá início a Fase Negra (1963-1965), chamada por ele de Crepuscular, na qual ele cria figuras monstruosas, distorcidas e dramáticas que representavam as deformidades físicas provocadas pela fome, por agressões, pela bomba de *napalm*, pela energia nuclear e as deformidades morais, em especial, a indiferença ao sofrimento dos outros.

Serpa destaca a apropriação da realidade no processo de construção das figuras da Fase Negra, ele explicou, em 1971, sobre o que acreditava ser os efeitos da radiação nuclear no corpo humano e, em 1972, falou sobre o efeito causado por um soco no rosto (violência praticada por policiais para reprimir a população):

**Procurei dar sentido à tragédia humana. Com a ameaça de Bomba Atômica achei que os homens estavam realmente ameaçados de serem transformados em monstros com pernas saindo da cabeça e braços do pescoço** (negrito meu, CORREIO DA MANHÃ, 1971).

**Na vida todos temos uma fase negra, ninguém escapa.** Aqueles momentos de angústia e sufocação, de não acreditar mais na vida. Mesmo assim a gente tem esperança, pois mesmo quando a gente está na fossa, imagina um dia poder sair dela. **Quando pensei em fazer minha fase negra, havia visto muita coisa sobre campos de concentração, lido muito, tinha milhares de fotografias.** Uma noite, voltando para casa, encontrei um amigo que trabalhava na polícia e que estava fazendo uma ronda num desses carrões. Então, tive a ideia de pedir para ir junto e ver o que estavam fazendo. Fui. Estamos pegando malandro - ele havia me dito. Então eu vi a coisa, a batida: pegar o sujeito, jogar lá para dentro, o sujeito xinga, diz que não tem culpa, aquela coisa toda. Eu vi a reação do indivíduo, na briga, às vezes tem que se dar uma bolacha na cara e tal. **Então aquilo me serviu para tirar conclusões, para fazer as figuras horrorosas que fiz e que as pessoas diziam: - mas tem a cara torta assim? Se você levar um soco na cara, como é que fica seu rosto? A fase negra foi isso. Era para dar um soco na cara de quem não quer ver a realidade das coisas e não para ficar perguntando se está certo ou errado** (negrito meu, SERPA e GULLAR, 1972, apud PÁSCOA e PÁSCOA, 2021, p. 173).

Na Fase Negra, Serpa realizou o que se pode chamar de expressão poética das deformidades físicas e morais dos homens, que foram representados por meio de figuras claras em fundos escuros, sendo que o contraste de cores deu uma atmosfera fantasmagórica e tensa à pintura. Criando

assim um clima dramático, no qual seres esqueléticos e desfigurados expressam sofrimento, medo e angústia.

A apresentação de deformações sistemáticas das figuras, a dramaticidade das imagens que modificam a realidade, a interpretação do mundo por meio de sentimentos ruins, como o medo e a angústia, o pessimismo social e político representados, confere a Fase Negra características expressionista (PÁSCOAL e PÁSCOAL, 2021, p. 168).

Em síntese, esta fase foi a representação imagética criada por Serpa dos eventos históricos que o afetaram, foi a criação de uma obra que visava despertar uma reflexão crítica e humanista, foi como ele conseguiu tratar as questões éticas e estéticas de seu tempo.

## **Antonio Dias**

Para Felipe Chaimovich, em *A Coleção de Antonio Dias Como Testemunho Ético* (2020), provavelmente foi Antonio Dias quem introduziu uma agenda ética, social e política nas investigações da vanguarda nas artes plásticas brasileiras na década de 1960 (p.13). Apontando assim para as artes plásticas no Brasil um caminho fecundo e promissor pelo qual outros artistas o seguiram.

Ainda sobre a importância artística de Dias, Hélio Oiticica (2006[1968]) destaca que na pintura, *Nota sobre a morte imprevista*, Dias conseguiu discutir, concomitantemente, as questões éticas e sociais e a ordem pictórica estrutural, apontando uma nova abordagem do problema do objeto, ou seja, ele havia encontrado um caminho para discutir as questões políticas e sociais atuais junto com os elementos materiais e técnicos da obra, trabalhando assim ética e estética em suas criações. Nas palavras de Hélio Oiticica,

Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural a **obra de Antonio Dias - “Nota sobre a morte imprevista”, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da “passagem” para o objeto e da significação do próprio objeto)**. Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo

de "passagens" para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos aqui vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra **a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente** (negrito meu, OITICICA, 2006[1967], p. 157).

A originalidade na produção de Dias se devia em parte ao seu apuro técnico e em parte ao modo como ele interpretava e discutia os temas sociais e políticos, que ele mobilizava em seu processo criativo e projeto poético.

Em depoimento para Claudir Chaves, em 1965, Dias explicou que suas criações não eram baseadas apenas em sua posição intelectual, mas também em sua experiência enquanto indivíduo e as suas vivências cotidianas em um contexto político, social e cultural coletivo.

Digo que me recuso a sucumbir. Sendo mais claro - a luta que interessa como posição de vida. Não arrisco quantias e sim o tempo de viver. **A denúncia de tudo que me inquieta, a luta pela sobrevivência dos fatos, a sobrevivência do diálogo razão-corção, isso é o que me interessa pintar.** O artista é uma espécie de consciência pênsl entre o indivíduo e o coletivo. Só posso perceber o artista integrado no sentido do coletivo se ele tiver noção do que representa a sua individualidade. Assim, partindo do encontro mais profundo das contradições onde sou e não sou ao mesmo tempo procuro chegar à verdade dos meus atos. **Minha expressão plástica não decorre apenas de uma posição intelectual. Chego a ela através da minha realidade como indivíduo, onde recolho, no meu dia a dia, as significações de uma existência em luta contra todos os fatos de desagregação.** (negrito meu, DIAS e CHAVES, 1965).

Ao ler os cadernos de estudo de Antonio Dias é possível ver o seu processo criativo e o desenvolvimento de seu projeto poético. É importante observar que, em meio aos seus estudos de obras e os cadernos com o inventário de suas obras, o artista deixava anotado também suas reflexões sobre a função da arte e do artista, demonstrando assim que o processo de criação de cada obra estava ligado a um projeto poético que era perpassado por uma reflexão mais ampla, que abarcava o campo da arte e o papel social da arte. Conforme pode ser lido no caderno de estudo de 1968,

**Arte como extensão do homem.** Arte como extensão da inteligência (raciocínio). Arte teórica - utilizar (the physical universe).

**Arts as an extension of now. Inteligência artística como reflexão do ambiente do homem.** Proposições para uma experiência ambiental utilitária.

[...]

**Pintura enquanto representação e enquanto crítica de arte.** Uma pintura representacional em série, em preto e branco, enquanto arte crítica, para trabalhar em sua mente, chovendo enquanto possibilidade, em que imagem consiste?<sup>5</sup> (negrito e tradução minhas).

Nas obras figurativas de Dias, o artista desenvolveu uma linguagem influenciada pela Pop Art, que essencialmente se utilizava de signos e sistemas de signos previamente existentes e codificados, como a fotografia, o logotipo e a história em quadrinho (ZANINI, 1994, p. 308). Assim, Dias criou uma linguagem que se aproximou dos quadrinhos, que ele tanto gostava na infância, desenvolvendo pinturas a partir de elementos estruturais e estéticos de forte carga simbólica, relacionando forma e símbolo (ASBURY, s.d.).

Dentro da nova figuração, entre 1963 e 1966, Dias produzia obras em formato semelhante ao da história em quadrinho, contudo diferente dos quadrinhos, que apresentavam uma cadeia contínua de acontecimentos narrativos que se desenvolviam rumo a uma conclusão, Dias criava uma narrativa fragmentada e sem conclusão por meio de *assemblages* (entrelaçando pintura, escultura, desenho e colagem). Ele utilizava telas em formato não convencional, como por exemplo, em losango, fazendo pinturas com o fundo branco e retratava objetos e personagens, principalmente, nas cores preta e vermelha.

Esta era a poética desenvolvida por Dias para tratar de questões que dialogavam com o seu contexto social e político, no Brasil e no exterior, quase uma autobiografia. Entre os temas abordados haviam o poder, a violência, a morte, a repressão, o erotismo, o sexo que eram mostrados de modo grotesco, irônico e debochado. Representações apresentadas por meio de símbolos, como caveira, gato, osso, sangue, caixa, militar, tanque de guerra, fumaça, coração, partes do corpo humano ou de animais e palavras.

Foi através da combinação incomum de símbolos, signos e códigos conhecidos, que o pintor procurava expor, denunciar e transmitir o desprezo à repressão, ao autoritarismo, à tortura e às guerras. Portanto, a partir de uma posição ética, Dias elaborava uma crítica política e social sobre o seu tempo. Segundo Antonio Dias,

---

<sup>5</sup> "Pintura enquanto representação e enquanto crítica de arte. A black and white serie representational painting while art criticism. To work in your mind. Raining while a possibility in what image consists?" (DIAS, 1968).

**Quando pinto estou falando comigo mesmo. Minha pintura é quase toda ela autobiográfica. Não tem nada a ver com espaço, com exploração da cor, com isso ou com aquilo. Mas trabalho levando em conta o desenvolvimento de nossa época.** Estou condicionado à nova sistemática e não à pintura tradicional. **Só me interessa a pintura de provocação.** [...] Meu sistema de trabalhar e pensar é fragmentário. Dificilmente faço o conceito antes da imagem. [...] **Estou sempre pensando, por intermédio do meu trabalho,** em levar as coisas para a frente, mas é preciso armar um sistema permanente de crítica contra um otimismo vulgar. [...] se eu conseguir dizer o que penso no meu trabalho, as pessoas o entenderão (negrito meu, DIAS, 1967, apud NEGRÃO, 1998, p. 51-52).

## Sérvulo Esmeraldo

Artista profundamente preocupado com sua autonomia, Sérvulo Esmeraldo nunca aceitou integrar nenhum grupo artístico e também não aderiu ao movimento de retorno à figuração nos anos 1960, pois não poderia trair o seu projeto artístico e a sua essência de artista abstrato, que perseguia as linhas e as figuras geométricas, que eram uma simplificação das formas da natureza observadas por Esmeraldo ainda menino no Crato (BONFIM, 2014). Para ele, era impossível as figuras geométricas não comunicarem algo, devido à beleza delas e ao fato das pessoas as conhecerem previamente (ESMERALDO, 2013, p. 73).

Ao longo de sua carreira, desenvolveu obras em meios que permitiam a reprodução de suas criações, como a gravura e a escultura. Segundo Dodora Guimarães, esposa de Sérvulo Esmeraldo, até mesmo as suas obras cinéticas, os *Excitáveis*<sup>6</sup>, foram pensadas para serem reproduzidas, porém isso acabou não acontecendo.

A opção por criar obras passíveis de reprodução; mais a criação de esculturas destinadas a ambientes públicos; mais a escolha de trabalhar com formas geométricas, que não exigiam do observados uma erudição, eram elementos que se somavam para formar um projeto artístico, que acompanhava toda a sua carreira, na qual Esmeraldo procurava ampliar o acesso à arte, a começar pelas suas obras.

---

<sup>6</sup> Os *Excitáveis*, produzidos entre 1967 e 1979, eram quadros e objetos movidos pela eletricidade estática gerada pelo toque.

Nas décadas de 1960 e 1970, em meio as guerras, as ditaduras, a repressão, a fome e aos processos de marginalização, a proposta de popularização da arte estabelecia um meio de ruptura com os ditames sociais vigentes.

Além do mais, a atuação de Esmeraldo não se restringia à ampliação do acesso à arte. Simpático ao socialismo, democrata e pacifista, o escultor sempre foi um homem político, que apesar de nunca ter desejado participar de movimentos artísticos, esteve envolvido em manifestações políticas (ESMERALDO, 2011, p. 217), mas de modo discreto para evitar as represálias. Contudo, na política ele também buscava manter certa autonomia, nunca tendo se filiado a nenhum partido político (2011, p. 221).

Em 1957, Esmeraldo recebeu uma bolsa de estudo do governo francês para ir estudar artes em Paris, onde morou até 1979, pois só decidira voltar ao Brasil depois que a ditadura civil-militar já estivesse em processo de declínio (ESMERALDO, 2011, p. 201-203). Durante esta longa estadia na Europa, ele estabeleceu contato com instituições e artistas do Brasil e da América Latina, devido a sua preocupação com a situação social e política dos países latino-americanos vivendo sob ditaduras.

Enquanto esteve na França, Esmeraldo manteve farta correspondência com a *Casa das Américas*, instituição cubana criada, em 1959, para promover o intercâmbio da cultura cubana com os países da América Latina. Nas décadas de 1960 e 1970, junto com outros artistas latinos, ele participara de exposições na *Casa das Américas*, tendo certamente visitado a instituição em 1972, durante o *Segundo Encontro de Artes Plásticas Latino-Americana*, promovido pela *Casa das América* e o *Instituto de Arte Latino-Americana da Universidade do Chile*.

Neste encontro foi criado pelos artistas o grupo *América Latina, Não Oficial*, que atuou na França por meio de reuniões para a discussão dos problemas dos países da América Latina; a publicação de boletins informativos contendo textos, informações, análises, documentos e imagens sobre as ditaduras latinas; a realização de exposições com obras de artistas latino-americanos em Paris. Esmeraldo relata que,

Então, quando os latino-americanos se encontraram, foi num momento muito oportuno. Qualquer momento seria oportuno, não tinha nada de extraordinário, mas aquele era o momento oportuno porque o Brasil estava saindo de uma ditadura e outros países estavam entrando em uma ditadura. **Nós pensávamos em poder ser útil, sobretudo a esses**

**países que estavam sendo obrigados a viver sob uma ditadura.** Pensamos e fizemos alguns trabalhos que, provavelmente, não foram inúteis.

**Nós fizemos exposições de obras de artistas latino-americanos, de todos os países, e tinha uma espécie de relatório - não é relatório, mas, vamos dizer, algumas palavras, um texto que levantava os problemas que eram latino-americanos.** Nós não podíamos nos permitir falar dos problemas dos franceses, dos outros europeus, não ficaria bem. Mas nós podíamos levantar e analisar os problemas dos países latino-americanos. E isso nós fizemos com regularidade em **reuniões em que se reuniam intelectuais de todos os países, onde os problemas de cada um eram mostrados, analisados e desvendados - porque muita coisa é escondida e muita coisa não chega facilmente ao mundo** (negrito meu, 2013, p. 68-69).

Em suma, Sérvulo Esmeraldo desenvolveu um modo de lidar com as questões éticas, sociais e políticas por meio de um projeto artístico, que visava ampliar o acesso à arte e se opor às ditaduras latino-americanas.

### **Considerações Finais**

Ao longo desta análise foram apresentados três artistas, Antonio Dias, Ivan Serpa e Sérvulo Esmeraldo, com trajetórias de vida, trabalhos, processos criativos e projetos poéticos bem distintos. Artistas brasileiros, que foram contemporâneos nas décadas de 1960 e 1970, mas que devido a individualidade de cada um, pautada em princípios éticos, experiências, ideias, convicções e visões de mundo diferentes, deram respostas variadas ao contexto social e político da época, de seu tempo. Desenvolvendo assim uma poética própria para responder e trabalhar a ética e a estética em suas obras.



## Bibliografia

ASBURY, Michael. "Cruz Credo: Anacronismo e Antagonismo na Arte de Antonio Dias". In: **Antonio Dias: Cruz Credo**. Bahia: Paulo Darzé - Galeria de Arte, s.d.  
BONFIM, Síria Mapurunga. "Eu Invento ou Não Faço: Autonomia no Processo de Criação de Sérvulo Esmeraldo". In: **História e Cultura**, Fortaleza, vol. 02, nº 03, jan.-jun. 2014, p. 222-239.

CHAIA, Miguel. "Ativismo: Política e Arte Hoje". In: **Revista Aurora**, São Paulo, nº 01, 2007, p. 09-11.

CHAIMOVIVH, Felipe. "A Coleção de Antonio Dias Como Testemunho Ético". In: **Antonio Dias: Derrotas e Vitórias**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2020, p. 10-21.

DIAS, Antonio. **Caderno de Estudo de Obras**. 1968

ESMERALDO, Sérvulo. "Conversando Com Sérvulo Esmeraldo" [Entrevista concedida a] Lisette Lagnado. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 197-221.

\_\_\_\_\_. "Um Narrador Menino, Contando Danações, Entra no Meio da Vida Um Ourives de Joias Colossais". [Entrevista concedida a] Bárbara Danthéias; Bruna Luyza Forte; Carolina Esmeraldo; et al. In: **Repositório da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, 2013, p. 56-75.

MILLIET, Maria Alice. "As Abstrações". In: **Bienal Brasil do Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 184-197.

MORAIS, Frederico. **Manifesto do Corpo à Terra**. Belo Horizonte, 18 de abril de 1970.

NEGRÃO, Maria Cristina Gomes. In: **Os Anos 60: Antonio Dias, Uma Poética Entre o Bem e o Mal - A História de Uma Paisagem na Arte Brasileira**. Tese (Mestrado em História da Arte), Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

OITICICA, Hélio. "Esquema Geral da Nova Objetividade". In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006[1967], p. 154-168.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Guy Brett. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1967.

\_\_\_\_\_. **O Herói Anti-herói e o Anti-herói Anônimo**. Rio de Janeiro, 1968.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros e PÁSCOA, Mário Leonel Farias Reis. “Ivan Serpa e a Fase Negra: A Preocupação Social na Arte em Meados da Década de 1960 e a Pós-Modernidade”. In: Juciane Cavalheiro e Gerson Albuquerque (org.). **Dialéticas Amazônicas da Literatura**. Manaus: Editora UEA, 2021, p. 162-179.

SERPA, Ivan. “Ivan Serpa: O Artista Já Não Pode Fechar-se Em Si Mesmo”. [Entrevista concedida a] Ferreira Gullar. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, vol. 01, nº. 02, mai. 1965, p. 261- 264.

ZANINI, Walter. “Duas Décadas Difíceis: 60 e 70”. In: **Bienal Brasil do Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 306-321.