

# **A COMUNICAÇÃO DE MASSA E O PÓS-MODERNISMO: ASPECTOS DA POP ARTE E TROPICALISMO**

Ana Beatriz Bezerra de Melo<sup>1</sup>

**RESUMO:** A comunicação de massa faz parte do ponto de inflexão identificado na passagem do pós-modernismo para a arte considerada contemporânea. Os aspectos deste momento são abordados a partir das pré-condições existentes no Brasil, com ênfase no Tropicalismo. A partir do movimento americano Pop Arte foi traçado um paralelo a sua representatividade nas condições sócio-política do país. A arte passa por um processo de hibridização quando se caracteriza por elementos pertencentes a diferentes culturas, sem haver embate entre elas e assim, funde-se a vida ao olhar transversal característica presente nos artistas do século XXI. Eles se propõem a integrar a arte aos meios de comunicação quando produz trabalhos que extrapolam a área de uma tela física tradicional, como era característico nas pinturas obrigatoriamente figurativas aos padrões modernos, e se utiliza de técnicas fornecidas pela reprodução massiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura de massa. Pós-Modernismo. Tropicalismo. Pop Arte. Hibridização.

---

<sup>1</sup> Relações Públicas e Mestre em História Cultural na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).  
E-mail: anabeatriz.melo89@gmail.com

## 1. Apresentação

Este estudo aborda a relação da pintura com a comunicação de massa em ascensão na década de 1960. O período é marcado pela pós-modernidade considerada uma temporalidade polêmica, uma estrutura que estabelece o terceiro momento do capitalismo, a globalização. Envolve mercado, redes de comunicação, tecnologia e assim por diante. É uma revolução cultural a ponto de reprogramar todas as pessoas para fazer parte do novo sistema (FREDRIC..., 2013).

É nesse momento que a arte passa pelo chamado ponto de inflexão na história em meados de 1950. A cultura, nessa perspectiva, afeta e é afetada pelas condições sociopolíticas, inclusive pelas possibilidades de mobilização social (PERRY, 1999). É relevante trabalhar esta perspectiva para que se possa fundamentar um estudo das relações entre os meios de comunicação de massa do século XXI e a Arte Contemporânea, estudo em desenvolvimento. O recorte feito aqui foi dividido em três partes explanadas a seguir.

Em *A pós-modernidade: contexto histórico* foi abordado o chamado ponto de inflexão ocorrido em meados de 1950. Em comparação à Modernidade, a temporalidade atingiu novo status. Fredric Jameson (2013) aponta os valores estilísticos do Pós-Modernismo com seu início na arquitetura, seguido pelas demais produções no campo das artes, do design com diferentes nomenclaturas.

Já em *A Pop Arte e a Cultura de Massa* a comunicação e os *mass media* foram interferências eminentes no processo criativo pós-moderno. O período se enquadra no processo de globalização e amplia sistemas, incluindo o da informação. Demarca-se a partir dos anos de 1960, transformações inadiáveis. Nessa formação de redes estão as formatações estilísticas da Pós-Modernidade.

No campo artístico, a Pop Arte é um movimento com relação pertinente neste estudo devido as criações produzidas para o comércio industrial. As reproduções como as famosas latas de sopa *Campbell* do artista norte-americano Andy Warhol certificam aquilo que permanece em voga nos dias atuais: a imagem independentemente do objeto que lhe representa, vale mais (valor tangível) em relação ao objeto físico (como uma pintura ou objeto de design) propriamente dito.

Por fim, em *O Pós-Modernismo no Brasil e o Tropicalismo* aborda como no momento as artes foram pensadas também como estratégia para expor pontos de vista político-social.

Depois das máquinas, os objetos industriais passaram a ser frequentes no cotidiano e o mundo repleto de signos. Lembrando os estudos do teórico Marshall McLuhan<sup>2</sup>, eles prolongavam os sentidos como visão e audição amplificando a capacidade humana por conseguir captar, gravar e reproduzir os seus registros (SANTAELLA, 1994). Dessa forma, o movimento Tropicalista obteve seu espaço através da música, intervenções e das artes plásticas.

Nos novos desdobramentos da pintura contemporânea as criações estabelecem redes de interação e novas técnicas oriundas da capacidade de manuseamento com as ferramentas ofertadas pela indústria, pois, a arte é produzida e/ou renovada conforme os elementos existentes no seu tempo histórico.

## **2. A pós-modernidade: contexto histórico**

Quando se inicia a pós-modernidade o processo de globalização, amplia sistemas, incluindo o da informação, e demarca-se em meados de 1950, transformações inadiáveis. Ocorre o ponto de inflexão na História da Arte. Nessa formação de redes estão as formatações estilísticas da Pós-Modernidade. A passagem do Modernismo para o Pós-Modernismo, do ponto de vista de uma discussão conceitual sobre o mundo das artes e as condições efetivas do capitalismo em nova fase marcada pelo automatismo, pela preponderância do capital financeiro e novas redefinições no mundo industrial.

O Design, presente neste momento, foi inserido na ordem do mundo industrial entre meados do século XVIII e fins do século XIX, etapa do surgimento de fábricas em parte da Europa e dos Estados Unidos. O desenvolvimento deste campo ampliou ofertas de bens de consumo, queda dos seus custos, mudanças das organizações e tecnologias produtivas, sistemas de transportes e distribuição. O proletariado passa a ter poder de compra e acesso ao que antes fora restrito à burguesia (CARDOSO, 2012).

Não se pode deixar de mencionar também a Escola Bauhaus na Alemanha em 1919 com o objetivo de formar novas gerações de artistas, sua ideologia era de manter a sociedade sem hierarquias e com funções complementares. A Escola de Frankfurt, instituto fundado em 1924, ainda no período modernista, na Universidade de Frankfurt (Alemanha), debateu discussões a respeito do mundo presente e anti-positivistas.

O método da dialética, a partir de Lukács, interpreta a História direcionada a possibilidades múltiplas presentes em cada época, porém, essa postura se dificultava devido

---

<sup>2</sup> Remete-se aqui ao seu famoso texto “Os meios de Comunicação como extensão do homem”.

ao positivismo, ainda predominante. A sociedade, para seus seguidores, dominada pela razão científica e pela ideologia do progresso galgava rumo ao esquecimento.

Para que isso não ocorresse, apontaram uma solução: o rompimento com tudo o que é temporal e assim, romper com a ideia de progresso. As ideias ainda sobre esse novo tempo tinham em Adorno, um dos fundadores da escola, a preocupação com os meios de comunicação de massa. Isso porque, para o teórico, as imagens publicitárias, televisivas e outras poderiam impedir o homem de imaginar e dessa forma aliená-lo, pois, a indústria cultural poderia desfigurar a sua cultura (MATOS, 1993).

Walter Benjamin também mostrou-se preocupado com a rapidez na reprodução da imagem como discute no escrito *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, nela destaca-se aqui, a ideia sobre a autenticidade. Trata-se da origem de determinado objeto artístico, tudo o que ele pode expressar através do seu decurso material e testemunho histórico e quanto mais se distancia, mais o objeto perde sua aura composta pelo tempo e espaço em aparição única (BENJAMIN, 2013). Neste contexto, a produção em massa segue um modelo diferente de produção:

[...] o longo período de expansão pós-guerra, que se estendeu de 1945 a 1973, teve como base um conjunto de práticas de controle do trabalho, tecnologias, hábitos de consumo e configurações de poder político-econômico, esse conjunto pode com razão ser chamado de fordista-keynesiano. O colapso desse sistema a partir de 1973 iniciou um período de rápida mudança, de fluidez e de incerteza. Não está claro se os novos sistemas de produção e de marketing, caracterizados por processos de trabalho e mercados mais flexíveis, de mobilidade geográfica e de rápidas mudanças práticas de consumo garantem ou não o título de um novo regime de acumulação nem se o renascimento do empreendimento e do neoconservadorismo, associado com a virada cultural para o pós-modernismo, garante ou não o título de um novo modo de regulamentação (HARVEY, 1996, 119).

Ou seja, o autor menciona certa flexibilidade na visão socioeconômica do Capitalismo quando as novas tecnologias proporcionam diferentes sistemas de trabalho e de produção. O mercado e as estratégias de marketing e publicidade induziram a necessidades de consumo algumas vezes exacerbadas e associadas a influências da televisão e cinema, presentes na indústria do Pop.

### 3. A Pop Arte e a Cultura de Massa

A Pop Arte surgida na segunda metade do século XX é o ponto de partida para a recomposição de novos aspectos da arte e aspectos estéticos, antes determinados pela França. Sobre o termo registra-se que “[...] foi usado pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1959, como um rótulo conveniente para a ‘arte popular’ que estava sendo criada pela cultura de massa [...]” quando a cultura do consumo instalava-se (LUCIE-SMITH, 1991, p. 160). A falta de propriedade de tal comparação é confirmada quando se sabe que a analogia entre a Pop Arte e a cultura popular é completamente inadequada e improcedente, pois, a nomenclatura foi criada por interesses mercadológicos por atores distantes das práticas populares.

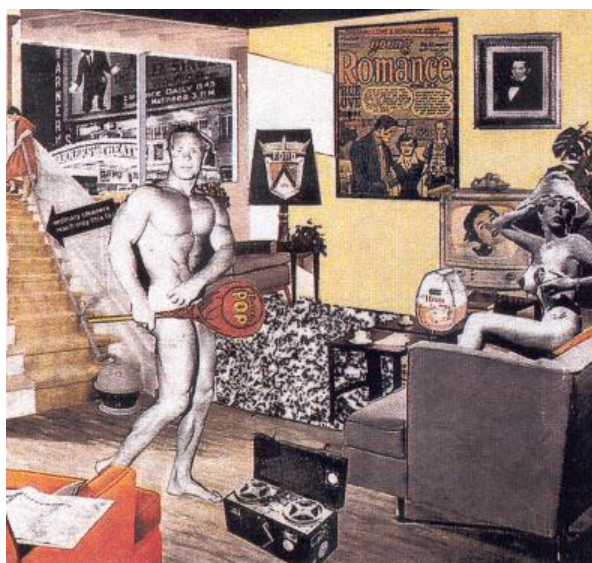
Dessa vez, Nova Iorque foi o berço de artistas como Roy Lichtenstein [1923-1997], Claes Oldenburg [1929-], James Rosenquist [1933-], Tom Wesselmann [1931-2004] e Andy Warhol [1928-1987]. Predominavam nas artes plásticas a linguagem da cultura urbana, anúncios, bandas desenhadas, fotografia, de modo irônico e crítico. Em certos momentos, segundo Honneth (2004), Manhattan ficou reconhecida por lançar novos artistas em suas galerias e museus. Herkenhoff (2015) sustenta que a Pop Arte foi uma reflexão sobre a liberdade de expressão do consumidor, em oposição ao Realismo Socialista. As discussões pairavam sobre os fóruns na Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo.

Como corrente do pós-modernismo, agregou não só novas tendências na pintura, como também, lançou um novo estilo de vida para a juventude dos anos de 1960 aliado ao rock, ao cinema e criou mitos com a ideia do “rebelde sem causa”, movimento hippie e manifestações ligadas às culturas *underground*. Dessa forma, a cultura pop se expressa como a contracultura ligada à cultura de massa.

Quando os Estados Unidos da América (EUA) identificam o sucesso global da indústria cinematográfica passam a expor valores e propriedades através dessa mídia. Assim, criaram o Star System, um sistema que criava contratos exclusivos e a longo prazo para geração de novos ícones, mitos e ídolos expostos para conduzir a identificação e reprodução do modelo a ser seguido pela massa de modo a estimular o consumo (VELASCO, 2010, p. 128).

A colagem *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?<sup>3</sup>] produzida por Richard Hamilton [1922-2011] conduz a alguns questionamentos da identidade construída para gerar novas necessidades, assim o público deixou de ser visto como homogêneo para seguir a lógica capitalista e passa a ser subdividido por gênero, faixa etária, etnia, geografia e classe.

**Figura 1 - Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, Richard Hamilton.**



Fonte: Belting, 2012, p. 370.

Sobre este trabalho cujo título já conduz a uma provocação característica, considerada pelo autor, da antiarte:

a contradição aflora [...] quando os troféus da banalidade transformam o aconchego do lar no palco público do consumo. O fisiculturismo posa, com a raquete pop na mão, no centro da sala como em um folheto publicitário de esporte e ginástica, sem rosto e anonimamente como ídolo de consumo. O ponto alto da obra, consiste, porém, no fato de que se trata de uma colagem com novos meios, disfarçada numa pseudossala com um contexto que também é pura aparência, sem que se queira concluir daí que o mundo do consumo se confundiu nesse meio tempo com um espaço de vida sem saída (BELTING, 2012, p. 135).

O cenário da obra consiste no ambiente doméstico com elementos da cultura de massa. Esta imagem tornou-se a marca da nova estrutura socioeconômica, considerando o seu caráter mágico primordial para o entendimento das mensagens. Para Flusser (1985, p. 7), as imagens são códigos, os quais transformam os processos e/ou eventos em cenas. Na perspectiva do Pop, encontra-se na imagem o valor de texto, pois é fruto da ação humana. Assim, existe uma

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

carga de memória visual (social ou individual) que é legada a cada geração (PESAVENTO, 2008).

Já o *Kitsch* foi incorporado ao fenômeno da cultura de massa pelo crítico de arte americano Clement Greenberg [1909-1994] como forma de polemizar o termo alemão. Na sua concepção, o termo engloba produções do: “popular, arte e literatura comercial com as suas impressões em quatricomia, capas de revistas, ilustrações, anúncios publicitários, romances de cordel, bandas desenhadas, musicais de Tin Pan Alley (1940), sapateado, filmes de Hollywood, dentre outros”, tudo isso inserido no universo da cultura Pop (HONNEF, 2004, p. 14).

Com o poder de compra adquirido, a proposta promoveu o alcance dos que possuíam menor poder aquisitivo ao universo da arte com a venda de produtos extravagantes. Além disso, fomentava a necessidade de se igualar a classes mais elevadas, através dos modelos em série. Este foi um dos motivos que levou o Design a enquadrá-lo como brega e de baixo valor (QUADROS; SOUZA, 2011). As críticas se mesclavam a diretrizes da escola Bauhaus e aos seus ideais funcionalistas. Essa dinâmica resulta em mudanças na arte popular, a partir dos fenômenos ampliados de reprodutibilidade massiva. Objetos presentes até então em ambientes de luxuosos foram reproduzidos com materiais que barateavam o acesso a classe baixa e média.

#### **4. O Pós-Modernismo no Brasil e o Tropicalismo**

Hélio Oiticica [1937-1980] foi forte influência para o movimento denominado *Tropicalismo*, batizado dessa forma porque faz referência à manifestação ambiental *A Tropicália*, realizada pelo artista, em 1964. Este evento inspirou todas as épocas anteriores, como o movimento musical Mangue-Beat, em Recife. Havia aparentemente, o desejo de ruptura com o tradicionalismo e, ao mesmo tempo, vontade de reinventar a crítica cultural com a retomada das literaturas brasileiras de vanguarda, incluindo a antropofagia oswaldiana, o Concretismo paulista e as conquistas da Bossa Nova, vista sob uma estética Pop<sup>4</sup>.

Na pintura, a tendência abstrata invade o Figurativismo. Há um grupo de artistas plásticos que mantem técnicas tradicionais de gravura e de escultura, sobretudo os da Região

---

<sup>4</sup>Isso porque o movimento uniu os signos da indústria cultural e os emblemas tradicionais brasileiros de modo integrado que deslocou as atenções do debate nacional dos planos políticos para os estéticos (FISCHER; FABRÍCIO; CARVALHO, 2003, p. 138)

Sul, enquanto os artistas da área central brasileira, conforme indicam (FISCHER; FABRÍCIO; CARVALHO, 2003) preservam o experimentalismo, o que foi possível através de bolsas obtidas em instituições norte-americanas.

É importante lembrar que os artistas relacionados ao Tropicalismo não eram indiferentes aos acontecimentos internacionais. Na música, por exemplo, os cantores Gilberto Gil [1942-] e Caetano Veloso [1942-], principais representantes do Tropicalismo, tiveram a influência da banda Beatles, da música experimental do John Cage [1912-1992], do músico Bob Dylan [1941-] dentre outros que intensificaram o cenário musical por seguir com estudos e experimentações diferentes ao que a sociedade estava habituada na época.

Nesse momento, o termo globalização torna-se mais abrangente e comum. A História da Arte assume maior teor crítico, necessário para dar voz ao povo e aos seus sentimentos, pois, entre os anos de 1964 e 1985 os militares tomaram o poder e deu início ao Golpe Militar no Brasil, iniciado a partir da renúncia do presidente Jânio Quadros em 1961 (PEREIRA, 2010).

O AI-5 garantiu aos militares o poder de alterar a constituição e garantia total do poder de controle social, fornecendo seu veredito da forma como lhe conviesse aos grupos opostos à segurança nacional, além de ditar eleições indiretas para ocupar o cargo na presidência da república, executivo nacional e municipal. Dessa forma, existem aspectos da arte dessa geração que incluem

[...] a intelectualização dos artistas, processo que passa da “ingenuidade” libertária, simbolizada pelo período abstracionista, (onde a arte deve ser universal e descompromissada, significando em última instância a liberdade individual e a autonomia total do estético) para a pergunta da *funcionalidade da arte*, onde o ator social antes preocupado com o seu EU, se vê novamente como parte da sociedade e anseia pela participação efetiva nos seus processos (PEREIRA, 2010, p. 14, grifo do autor).

A arte se distância da gestualidade, como exemplo, a arte abstrata na qual o artista realiza, dentre outras coisas, estudos de técnicas e expressa suas emoções através das cores, formas livres e movimento. Nas décadas de 1960 até 1980 o trabalho artístico busca força de expressão do sentimento oprimido pelo sistema da ditadura e se aproxima ainda mais da vida ao estabelecer comunicação com o seu observador.

O Tropicalismo teve a coerência de versar por caminhos teóricos e metodológicos existentes nos discursos constituintes da sociedade, comunidade e cultura expostos. Evidenciou-se a versatilidade com as influências europeias e os movimentos anteriores



primando pela nacionalidade e linguagem artística características provenientes do Neoconcretismo (FISCHER; FABRÍCIO; CARVALHO, 2003).

Diferente dos demais, o Tropicalismo elaborou seu manifesto<sup>5</sup> a partir de um produto estético e firmou-se entre 1967 e 1968. As artes plásticas brasileiras ampliaram novas formações de sentidos: a visão e a audição. Essas manifestações tinham por meta garantir memória sobre o “milagre econômico”. Então, esse período foi fortemente marcado pelo seu teor como testemunho histórico.

A diferença entre Tropicalismo e Tropicália é a seguinte: o primeiro é um movimento a partir do momento de interferência na situação social e cultural que engloba música, teatro, cinema e o segundo tem caráter de intervenção relacionada à obra do artista Hélio Oiticica, em 1967, denominada hoje pela Arte Contemporânea como instalação (FARETTO, 2012).

O Tropicalismo ocorreu paralelo ao Pop Arte fora do país e apresenta seu caráter estético, por exemplo, na obra *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*, desenho serigráfico e caricatural realizado por Rubens Gerchamn [1942-2008], pintor, escultor e desenhista com grande destaque na década de 1960.

A obra serviu de fonte para a canção *Lindonéia* composição de Caetano Veloso para o manifesto, já mencionado. O Pop está presente na composição no momento em que remete aos cartazes de lambe-lambe encontrado nas ruas, reprodução da pré era industrial. Essa estética serviu aos militares com os cartazes de “Procura-se” espalhados pela cidade com a justificativa de prender os que representavam perigo ao regime, além dos traços exagerados referência encontrada no *Kitsch* (SANT’ANNA MULLER; MEUER, 2010).

A imagem pictórica e o título da obra sugerem um assassinato. É uma paródia da realidade brasileira, mulher com rosto caricato e um meio sorriso suscitando comparações à *Mona Lisa*, pintura clássica de Leonardo da Vinci, porém, já no seu nome o sufixo “éia” sugere o popular, o retrato da miscigenação brasileira em contradição à alta categoria da obra renascentista (IDEM, 2010).

---

<sup>5</sup> Trata-se da obra fonográfica *Tropicália ou Panis et Circenses*, lançado por Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes, Gilberto Gil, Nara Leão e Tom Zé. Caetano e Gilberto Gil são considerados os líderes do Tropicalismo e nas músicas expandiam “suas ideias, mensagens, motivos e intenções do movimento: a busca pelo novo caráter estético e cultural” (FISCHER; FABRÍCIO; CARVALHO, 2003, p. 146).

**Figura 2 – Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio, Rubens Gerchamn.**



Fonte: Sant'anna Muller; Meuer, 2011, p. 112.

As artes proporcionam o descobrimento do passado quando possibilitam o estudo do seu contexto sociocultural. Na pintura é possível ler a história das práticas, das artes e das nações. Podem ser analisadas como testemunhas de vivências passadas do artista e pode ser feita a leitura das estruturas de pensamento e representação da época vivida por ele (BURKE, 2004).

Porém, é preciso considerar que nem todos os aspectos sociais tornam-se cambiáveis no campo artístico. Nas sociedades, as pessoas possuem diferentes tipos de especialidade e suas obras transcendem movimentos e ideologias, o que implica, na maior parte dos casos, em signos e significados imensuráveis. A visão do artista seria, pois, transversal (CANCLINI, 1984).

A cultura de massa se apropria de elementos com os valores intangíveis superiores ao valor tangível. É um aspecto já pertinente na arte contemporânea: a imagem e sua representatividade é mais valiosa em comparação ao objeto físico neste momento de crise em relação a pintura, ela se desencadeia em um processo com desdobramentos com os demais processos artísticos, até chegar no hibridismo pertencente a Arte Contemporânea. Termo este utilizado por Canclini (2015) para abordar a junção de elementos entre culturas diferentes sem que nela ocorra embates. É um olhar a ser explanado em pesquisas futuras.

## 5. Considerações Finais

Existirá sempre na História da Arte o ponto de inflexão, presente em algum momento na carreira de um artista diante dos seus conceitos e práticas da arte. Ocorrem desdobramentos na pintura sem os modos de criação rígidos da Arte Moderna, mas, formados por experiências e vivências. A ideia do artista solitário passa a ser uma visão romântica do artista e esse caminho foi trilhado desde o Pós-modernismo suscitando o hibridismo nas artes visuais, no qual cada artista pode percorrer diferentes trajetórias nas produções artísticas.

A cultura de massa faz parte do período em que a História da Arte foi reconhecida como morta. Isso porque com o advento das novas tecnologias, como a fotografia, a pintura, a principal dentre suas formas, teve seu sentido e função interrogados diante da rapidez e consumo exacerbado.

Não se pode negar no século XXI a identificação da sociedade com a câmera, suas técnicas, projeções e replicações. Mas, esse sentimento apocalíptico sobre o fim da pintura não torna-se impossível quando a arte se dissolve com a vida. Ela é finita mas, se renova. Os meios de comunicação e suas transformações são elementos presentes no ponto de inflexão com início em meados da década de 1950 e que possuem seus desdobramentos nos dias atuais. Esta pesquisa é uma contribuição para se pensar essa multiplicidade fornecida pela Arte Contemporânea sob o olhar na sua trajetória diante de importantes movimentos artísticos nas suas pré-condições.

## 6. Referências

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: Uma revisão dez anos depois**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: DUARTE, Rodrigo. **O Belo autônomo**. Belo Horizonte: Autêntica Crisálida, 2013. p. 279-314.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. História e imagem. São Paulo: Edusc, 2004 p. 11-173.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- FARETTO, Celso Fernando. Tropicalismo, uma revolução? **Revista do Instituto Humanitas**. n. 411. ano XII. 10. dez. 2012. Unisinos. Entrevista concedida a Thamiris Magalhães. Disponível em:  
<[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4813&secao=411](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4813&secao=411)>. Acesso em 20. nov. 2015.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FISCHER, Catarina Justus; FABRÍCIO, Ovanil; CARVALHO, Vera A. Assumpção. O movimento tropicalista e a revolução estética. CONTIER, Arnaldo Daraia (Org.) In: **Cadernos de pós graduação em Educação, Arte e História da cultura**. São Paulo: Instituto Presbiteriano Mackenzie. v.3. n. 1. p. 133-159, 2003. Disponível em:  
<[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Mestrado/Educacao\\_Arte\\_e\\_Historia\\_da\\_Cultura/Publicacoes/Volume3/O\\_movimento\\_tropicalista\\_e\\_a\\_revolucao\\_estetica.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/O_movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf)>. Acesso em: 05. mar. de 2015.
- FREDRIC JAMESON. **Pós-Modernismo ou Pós-Modernidade?** Conferência Fronteiras do Pensamento. Direção Camila Gonzatto e Gina O'Donnell. Produção Telos Cultural e Audiovisual Okna. Publicado em 5. Jul. 2013. 3min32s. Legendado. [Extraído do Documentário Encontros e Dissonâncias] Tradução Marina Waquil e Francesco Settineri. Disponível em:< [https://youtu.be/nSNAhib3B\\_M](https://youtu.be/nSNAhib3B_M)>. Acesso em 28.set. 2015.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 6ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo. Entrevista. Dossiê O pensamento brasileiro nas artes visuais. In: **Revista CULT**. n. 207. ano. 18. novembro, 2015. p. 28-33
- HONNEF, Klaus. **Pop Art**. Constança Paiva Boléo Santana (Trad.). Colônia, Alemanha: Paisagem, 2004.
- LUCIE-SMITH, Edward. Arte Pop. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 160-161.
- PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: **Imagens na História**. RAMOS, Alcides Freire, PATRIOTA, Rosângela, PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.
- PEREIRA, Bibiana Ferreira. **Conceitualismos nas décadas de 60 e 70**: Arte, Comunicação e Política no Brasil e na Argentina. págs.: 83. Bacharel em Artes Visuais. Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em:  
<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27980/000768088.pdf?sequence=1> >. Acesso em: 25. jan. 2015.
- QUADROS, Thiago; SOUZA, Carla Farias. O Kitsch e seus rebatimentos no design: uma revisão da literatura. In: **Revista Imagem**. v 1. nº 1. Rio Grande do Sul: Faculdade da Serra

Gaúcha. jun-dez de 2011. p. 26. Disponível em:  
<[http://revistaimagem.fsg.br/\\_arquivos/artigos/artigo73.pdf](http://revistaimagem.fsg.br/_arquivos/artigos/artigo73.pdf)>. Acesso em 10 nov. 2015.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993.

SANTAELLA, Lucia. Pós-moderno e Semiótica. In: **Pós moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas**. CHALHUB, Samira. (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SANT'ANNA MULLER, Mara Rúbia; MEURER, Monike. Entre imagem e história – Lindonéia. **Revista Catarinense de História**. n. 18. p. 105-123. Florianópolis, 2010.  
Disponível em:  
<[http://www.anpuhsc.org.br/rev%20front%2018%20vers%20fin/artigo1\\_lindoneia\\_mara%20santana\\_monike%20meurer.pdf](http://www.anpuhsc.org.br/rev%20front%2018%20vers%20fin/artigo1_lindoneia_mara%20santana_monike%20meurer.pdf)>.  
Acesso em: 02. nov. 2015.

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. In: **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. v. 9. n. 17. Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul. jan-junho 2010.  
Disponível em:  
<<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/animus/article/view/2376/2466>>.  
Acesso em 18. dez. 2014.