

MARIA AMÉLIA BULHÕES

ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL: VANGUARDAS E INTERNACIONALIZAÇÃO NOS ANOS 60

"Em certos períodos históricos, o tempo cronológico parece menor, dada a rapidez e profundidade com que as transformações econômicas e políticas ocorrem. Esta observação é válida para a década de 60, iniciada sob um governo populista e tendo seu término em pleno período presidencial de um dos governos militares mais repressivos que a memória brasileira registra".
Mario Moraes

No Brasil pode-se considerar a década de 60 como um período de crise do processo de modernização, iniciado nos anos 50. As transformações estruturais da sociedade brasileira, que vinham ocorrendo, desde a segunda metade da década de 50, como parte do processo de modernização industrializante, enfrentaram resistências, no início dos anos 60. O pacto populista rompeu-se, questionado pelos dois pólos nele envolvidos: dominadores e dominados. Entre 1961 e 64, em função da crise política, aceleraram-se as disputas sociais e as mobilizações populares. A queda da taxa de lucro, decorrente da quebra de ritmo do crescimento industrial, geraram fissuras no projeto desenvolvimentista. A luta política sobredeterminou a crise econômica.

Porto Arte, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 51-63, maio 1993

Nesse momento da vida do país, o sistema das artes plásticas se manteve à margem das mobilizações que levaram ao amplo movimento cultural-conscientizador realizado em diversas áreas como o cinema, a música e o teatro. Enquanto vários setores artísticos se engajavam nas disputas populares, as artes plásticas mantiveram posturas elitistas. Não foram introduzidas alterações nos circuitos que indicassem tendências popularizantes, ocorreram, isto sim, algumas manifestações individualizadas, como as iniciativas de Aldemir Martins (nesta época vivendo na Itália) e Marcelo Grassmann, - artistas de consagrada trajetória - que doaram gravuras para um calendário editado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes. O sistema das artes plásticas, no entanto, permaneceu restrito a círculos sociais de elite e sem questionamentos internos. No início dos anos 60, não era permitido entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sem convite, terno e gravata. O vernissage da mostra "Opinião 65", foi movimentado pelo incidente com Helio Oiticica, que levava ao Museu de Arte Moderna seus Parangolés e também o pessoal da Escola de Samba Mangueira, da qual ele era passista. O caráter elitista do sistema das artes plásticas dificultava a atuação dos intelectuais comprometidos com projetos de democratização mais amplos.

Pode-se afirmar que as elites, de forma predominante, olharam com desconfiança as mobilizações democratizantes que se desenvolviam na primeira metade da década de 60. As artes plásticas, coerentemente, permaneciam alheias a radicalizações, respondendo assim aos interesses dos setores dominantes em se manterem fora e mesmo em oposição a estes "tempo de Caos"¹.

O sistema das artes plásticas não apresentou conflitos significativos. Contava com a presença de modernistas consagrados, como Di Cavalcanti, Portinari e Anita Malfati; com alguns primitivos de destaque, como Chico da Silva e Heitor dos Prazeres, e contava ainda com a total dominância, entre os mais novos, dos abstracionistas, que se dividiam em três tendências: informal, concretista e neoconcretista. Esta diversidade de tendências, "desde os líricos até os construtivos", convivendo harmonicamente, foi comentada, com surpresa, quando o Museu de Arte Moderna de Paris realizou em 1960, uma exposição de 60 artistas brasileiros.

Os modernistas representavam as estruturas já consagradas; eram os "históricos" em um país sem muito passado artístico. De alguma maneira, constituíam a memória cultural das artes plásticas brasileiras. O modernismo permitia a construção idealizada do passado pois significava, ao mesmo tempo, modernização e nacionalismo. Os primitivos por seu turno expressavam o pitores-

co; a cor local. Eram absorvidos com reservas, em meio à tradição de preservar os limites entre a arte e o artesanato. A aceitação internacional desta produção, no entanto, impunha o seu reconhecimento, levando o Estado populista a utilizá-la freqüentemente. Os abstratos eram, neste momento, símbolo da modernização empreendida pelas elites empresariais, tendo emergido como tendência no início da década de 50, permanecendo ainda muito atuantes.

Além da diversidade de tendências, um segundo fator marcante nas artes plásticas brasileiras, na década de 60, é dinamização do mercado de arte que contou com a galeria de arte, com padrão empresarial, como um novo tipo de empreendimento, decisivo nos novos rumos do sistema das artes plásticas. O surgimento desse tipo de galeria com marchand especializado, impulsionando a realização de vernissagens, se efetivou a partir do Rio de Janeiro e São Paulo. Algumas galerias como Bonino, Relevo e Petite Galerie, no Rio de Janeiro, e Astreia e Seta, em São Paulo, foram pioneiras. Promoveram o lançamento de novos artistas e trabalharam também com os mais consagrados. As galerias de arte em moldes empresariais fizeram parte do impulso modernizador, empreendido pelo grande capital, tanto como forma de legitimação social, como em termos de possibilidade de investimentos lucrativos. A inflação econômica, presente ao longo do processo de industrialização, acentuou-se no início da década de 60, favorecendo o mercado de artes plásticas. O valor crescente e desse tipo de investimento constituiu uma atração para os capitais disponíveis - não aplicados em investimentos produtivos no período de crise. Considerado como um investimento livre das flutuações decorrentes das políticas econômicas, o mercado de arte passou a representar a estabilidade. O artigo de capa da revista Visão "O nosso mercado de arte"² descreve a vitalidade deste setor. No artigo, artistas e marchands concordavam em que no Rio e São Paulo havia um público estável para obras de arte. Destacavam a atuação das galerias Bonino, Petite Galerie, Barcinsky, Mommarte e Relevo, no Rio e Astréia e Seta em São Paulo. Comparativamente ao que ocorreria na década seguinte, no entanto, este era um período de fraco movimento no mercado de arte. As exposições ainda não apresentavam variedade e profusão, os catálogos eram simples e nem sempre contavam com a apresentação de críticos.

Alterações, neste quadro estável das artes plásticas, estabeleceram-se a partir do golpe de 64, quando os grupos no poder, numa perspectiva monopolista e de forma ditatorial, introduziram alterações na estrutura econômica. O novo modelo de desenvolvimento, que se impôs, exigia a contenção das reivindicações das massas e a subordinação dos grupos empresariais tradicionais à crescente monopolização da indústria. O projeto político-social do Estado militar, implan-

tado pós-64, assegurava a supremacia da camada monopolista da burguesia, gerando insatisfação em outros setores das classes dominantes e das classes médias. A contradição entre os objetivos declarados pelo poder estabelecido, de reforçar a democracia e estabelecer a legalidade, e a crescente repressão política que levou à edição do Ato Institucional nº 5, em 1969, favoreceu a dissensão entre segmentos das elites. A militarização do aparelho de Estado pós-64 extinguiu os partidos políticos e usurpou as prerrogativas legislativas e judiciárias, dando origem a uma série de reações dentro da própria classe dominante. A insatisfação com a atuação governamental atingiu também setores sociais médios, dos quais, era oriunda uma grande parte da intelectualidade brasileira, principalmente os artistas. Desencadeou-se, em consequência, um movimento cultural de resistência democrática localizado principalmente nos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, em que se buscou a mobilização das massas através dos movimentos artísticos. Otilia Arantes comenta:

"Pode-se dizer que de 65 a 69 até a revanche do regime, boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política. Passa a hesitação do primeiro momento - provocado pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões - os intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de resistência ao processo por que passava o país" ³.

A intensa mobilização desencadeada nos diversos setores artísticos atingiu, também, o sistema das artes plásticas que, na segunda metade da década de 60, não ficou mais alheio às mobilizações sociais. O grande evento, marco das mobilizações nas artes plásticas foi a mostra "Opinião 65", realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, organizada por Ceres Franco, que residia então em Paris, e Jean Boghici, marchand da galeria Relevô no Rio de Janeiro. A retomada da figuração, dentro dos moldes das vanguardas européias e norte americanas, do "Nouveau Realisme" e do "Pop Art", encontrou espaço fértil, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo.

O ano de 1964 fora já marcado por dois eventos de grande repercussão, no sistema das artes plásticas como a exposição "Nueva Figuración" na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro e a vinda ao Brasil do crítico francês Pierre Restany. Este crítico, criador teórico do movimento "Nouveau Réalisme" francês, vindo ao país favoreceu a penetração desta tendência no meio artístico. Convergiam neste sentido os interesses de Jean Boghici e Pierre Restany. Ao primeiro interessava o aval europeu para os artistas com os quais trabalhava, e ao segundo o reforço para o movimento que criara e do qual era o principal teórico. A mostra "Nueva Figuración" com a participação dos artistas argentinos Noé, Maccio, Deira, e De

la Vega, teve grande repercussão, principalmente entre os jovens artistas, insatisfeitos com os excessos decorativistas que a abstração favorecia.

Jovens, de extratos sociais médios, estavam tendo neste momento oportunidades de acesso aos bens culturais e aos meios de sua produção. Estes jovens forçavam uma abertura no sistema das artes plásticas. Faziam-no utilizando estratégias de subversão das regras do sistema das artes plásticas que envolviam, ao mesmo tempo, o questionamento da produção institucionalizada e também formas de ocupação das instituições legitimadoras.

A maneira como estas mobilizações atingiram o sistema das artes plásticas evidencia a forma como as influências externas atuam na estrutura deste sistema. A mobilização democratizante e politizada somente penetrou, nas instâncias legitimadoras, através dos modelos estéticos fornecidos pelas vanguardas européias e norte-americanas. A democratização e politização da produção plástica, sob o impulso das vanguardas internacionais, foi também, legitimada pelas instituições oficiais.

Na medida em que se acirravam as disputas sociais, na segunda metade da década de 60, envolvendo camadas sociais médias e grupos dentro dos setores dominantes, alguns setores artísticos se engajaram em projetos mais democratizantes, forçando a penetração desta disputa no interior do sistema das artes plásticas. Instituições tradicionais do setor foram permeadas pela mobilização que se implementava na sociedade brasileira. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por exemplo, sediou a exposição "Opinião 65" e, no ano seguinte, "Opinião 66"; a Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo, realizou a exposição "Propostas 65" e a Biblioteca Municipal de São Paulo organizou, a mostra "Propostas 66", acompanhada de um seminário. Ocorreu ainda, em 66, a 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, na Bahia, patrocinada pelo Governo do Estado e pelo Banco da Bahia.

As estratégias de subversão de jovens, de extratos sociais médios, visavam basicamente abrir espaços para a nova produção e os novos artistas. Neste sentido foi fundamental o papel que os salões desempenharam na consagração de novas tendências. A partir da segunda metade da década de 60, é surpreendente o número de novos salões que passaram a ocupar os noticiários e a serem citados em catálogos de artistas. O levantamento dos mais importantes salões nacionais mostra sua progressiva expansão, com um período de maior ocorrência na segunda metade da década de 60 e na primeira metade da década de 70.

SALÕES

PÚBLICOS

SNAM - Fed. RS
JAC - Est. SP
BIENAL BAHIA - Est. BA
PAULISTA - Est. SP
DP - Est. DF

PRIVADOS

RESUMO - JB - RJ => Salão Verão
PANORAMA - MAM/SP
ESSO - RJ
BÚSSOLA - Ag. prop. RJ
GLOBAL - R. Globo

RJ
SP
Outros Estados

	1960	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
Salão Nacional de Arte Moderna																				
Resumo JB																				
Jovem Arte Contemporânea																				
Panorama de Arte Atual Brasileira																				
Bienal Nacional de SP																				
Bienal Nacional da Bahia																				
Salão Esso de Jovens Artistas																				
Salão da Bússola																				
Salão de Verão																				
Salão Global de Inverno																				
Salão do Distrito Federal																				
Salão de Arte Contemporânea de Campinas																				
Salão Paulista de Belas Artes																				
Salão dos Transportes																				
Salão da Eletrobrás																				
Salão Nacional de Artes Plásticas																				
Arte																				
B. Latina																				
Salão Paulista de Arte Contemporânea																				

As vanguardas recebiam também apoio interno por parte de críticos destacados, entre os quais, Frederico de Moraes, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Walter Zanini e outros. Este apoio era decisivo, pois se fazia sentir em textos, juris, organização de eventos, etc.

A produção das vanguardas - heppenings, objetos, instalações - no entanto, tinha aceitação restrita no sistema das artes plásticas. As exposições de abstracionistas, primitivos e modernistas seguiam ocorrendo com frequência e recebendo muito mais promoção. As mesmas instituições que, ocasionalmente, sediavam os eventos das vanguardas, promoviam com mais constância exposições tradicionais. O reconhecimento das vanguardas brasileiras se efetivou principalmente através de importantes mostras internacionais. Na Bienal de Paris em 65, foram premiados Antonio Dias e Roberto Magalhães e, na Bienal de Tóquio em 65, Wesley Duke Lee. A Bienal de Tóquio em 67 contou com a presença de Maurício Nogueira, Hélio Oiticica, Nelson Leiner e Rubens Gerchman. Ainda, no mesmo ano, na Bienal de Paris, estiveram presentes também Hélio Oiticica e Rubens Gerchman, além de Avatar Moraes e Regina Vater.

As vanguardas apresentavam alguns traços em comum. Primeiramente, uma disposição de renovação e identificação com as vanguardas internacionais contemporâneas. Em segundo lugar, a idéia de que o fazer artístico devia estar integrado ao cotidiano, envolvendo o espectador, abandonando os espaços da parede e do pedestal. Estas propostas promoveram o alargamento do sistema. Novos espaços foram integrados e os tradicionais se alteraram para receber as novas manifestações.

As "Instalações", por exemplo, na maioria das vezes não se limitavam às paredes, eram verdadeiras "construções" sugerindo que o espectador entrasse no seu interior e exigindo mais amplos espaços. Os "objetos", por outro lado, fugindo às categorias tradicionais (pintura, gravura, escultura, desenho), em muitos casos eram de grande porte e complexas estruturas, exigindo alterações nas montagens e no dimensionamento das exposições. As propostas das vanguardas envolviam questionamentos não mais preponderantemente a nível do conteúdo, mas também na dinâmica do sistema das artes plásticas. Muitos questionamentos tinham como objeto o próprio sistema e seu conceito básico: a "arte". Nessa linha de ruptura e redimensionamento estiveram os trabalhos de Lígia Clark "Caminhando" (64) e "A roupa é o corpo" (68), de Carlos Vergara "Berço Esplêndido" (69). Estas obras exigiram adaptações dos espaços tradicionais de difusão, e mais ainda, uma nova concepção de objeto artístico.

O questionamento do sistema das artes plásticas, incluindo o conceito de arte e a aspiração de incentivar a participação do público eram comuns a todos os grupos de vanguarda. Estes, no entanto, ainda que altamente questionadores, encontravam-se limitados em sua atuação pelas características do circuito das artes plásticas. O alcance de seus trabalhos ficava restrito, na medida em que na maioria das vezes, passavam por referendos internacionais em descompasso com as questões locais mais específicas.

Três grandes contradições se destacam na produção de vanguarda. A primeira é entre as intenções mobilizantes calcadas na matriz populista, participativa democratizante, e o elitismo do sistema das artes plásticas. A tendência à mobilização de grandes contingentes de classe média urbana que estavam sendo incorporados como novos produtores artísticos e público consumidor, repercutiu nas artes plásticas, num eco das efervescências do teatro Opinião, Oficina e Arena, do cinema novo e da música de protesto. As mudanças nas artes plásticas se evidenciavam tanto nas novas temáticas, abordando aspectos do cotidiano das grandes cidades (futebol, as massas e suas disputas por espaço, a violência urbana, etc.) como nas tentativas de novos circuitos (feiras, espaços urbanos, etc.). Estas propostas, no entanto, entravam em conflito com a tradição elitista, que fazia parte da própria história do sistema das artes plásticas no país e com seu tradicional papel de distinção social e de legitimação da dominação. Esta contradição resolveu-se com a eliminação dos movimentos democratizantes neste setor, uma vez que, passada a conjuntura de crise, o Estado autoritário propiciou o reforço do elitismo das artes plásticas.

A segunda grande contradição foi entre o nacionalismo, defendido pelos diversos segmentos sociais envolvidos no projeto desenvolvimentista, e o internacionalismo, para o qual se orientava o panorama geral brasileiro, em consequência da penetração dos capitais estrangeiros, desde o governo Jucelino Kubistchek. Nas artes plásticas, esta ambigüidade se manifestava fortemente entre artistas e críticos. Havia um grande envolvimento com as questões do país, com a identificação dos problemas e propostas de transformação. No entanto, os modelos que serviam a estes projetos eram importados das vanguardas internacionais. Na verdade, tratava-se de um confronto entre o ideal nacionalista, que servira até então à unidade das elites e também aos setores identificados com projetos mais democráticos, e o movimento de internacionalização que se processava na economia. Esta contradição foi elaborada dentro das próprias obras, podendo ser observada nos trabalhos de Carlos Vergara "Os Carajás" (1968) ou "O Futebol - Plameiras X Flamengo" (1965) de Rubens Gerchman. Questões bastante especí-

ficas e regionais foram tratadas, nessas obras, com uma linguagem internacional (pop-art) vinculada à sociedade de consumo, à problemática das grandes metrópoles e à estética dos quadrinhos (fotos). Este tipo de ambigüidade pode ser identificada em inúmeros trabalhos desta época.

A terceira contradição residia no fato de o conjunto de idéias artístico-culturais que, nos anos 60, se disseminou nos países desenvolvidos estava ligado basicamente às novas posturas éticas e estéticas defendidas pelo movimento underground. Estas expressavam, de certa maneira, uma reação ao tipo de vida das sociedades desenvolvidas: reação ao consumismo e ao mecanismo destas sociedades, principalmente nas grandes metrópoles. O movimento underground inaugurou novas formas de convívio que se fizeram acompanhar por novas idéias estéticas, como arte psicodélica. Este movimento introduziu ainda novas formas de produção, circulação e consumo dos produtos artístico-culturais. Propondo um rompimento com as estruturas rígidas e monopolistas, apostavam em fórmulas mais participativas. Buscavam a dissolução eliminar a separação entre produtor e público e o romper com a sacralidade da obra.

A análise da penetração dessas idéias no Brasil evidencia a contradição em que se viam envolvidas as vanguardas artísticas locais. Pois, se as vanguardas internacionais criticavam as consequências da "vida moderna", nas sociedades desenvolvidas, no Brasil esta "vida" estava sendo ainda introduzida e era ainda desejada. Assim, contraditoriamente, as vanguardas locais expressavam, por um lado, a aspiração de modernidade típica da nossa sociedade subdesenvolvida e, por outro, criticavam esta modernidade através dos movimentos artísticos culturais internacionais com os quais se atualizavam. Essa contradição permaneceu como signo das vanguardas no Brasil.

Na segunda metade da década de 60, além das disputas de base estética entre as tendências abstracionistas e as de adesão à nova figuração, desenvolveram-se disputas decorrentes de demandas sociais externas. Diziam respeito à participação nas denúncias do autoritarismo que se implantava progressivamente no país e à tentativas de mobilização da opinião pública para a resistência democrática.

Nesse clima, as vanguardas tiveram predominantemente um caráter grupal, em suas movimentações e estratégias de ação.

Havia, por exemplo, o grupo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, do qual faziam parte Sérgio Ferro, Ubirajara Ribeiro,

Flávio Império, Maurício Nogueira Lima e outros. No Rio de Janeiro atuava o grupo emergente na mostra Nova Objetividade: Guerchman, Magalhães, Escosteguy, Vergara e Antônio Dias. Estes dois grupos tinham comportamentos politizados, comprometidos com a mobilização da sociedade civil e com as questões de participação, portanto identificados com os projetos culturais democratizantes que emergiram na primeira metade da década de 60. Nessa mesma conjuntura, atuando de forma dinâmica e ousada, Wesley Duke Lee reuniu em torno de si um grupo de jovens - Nasser, Resende, Fajardo, Barros e Leiner. Eles criaram a Rex Gallery e editaram, entre 66 e 67, o jornal "Rex Time". O Grupo Rex pautou-se por uma atuação bastante irreverente, com fortes influências underground, sem preocupações com questões sociais e políticas locais. Estavam voltados à crítica do próprio sistema das artes, de seus mecanismos e valores.

Todos os grupo de vanguarda, com diferentes posturas e projetos, tentaram atuar coletivamente, abrindo espaços no sistema das artes tradicionalmente conservador. Os grupos que, através de seu trabalho, se envolveram nas disputas sociais em andamento tiveram, no entanto, uma curta existência. O Estado autoritário fechou progressivamente suas possibilidades de ação. Em 68, por exemplo, foi proibida a colocação do cartaz "Seja Marginal" de Hélio Oiticica - uma homenagem ao bandido Cara de Cavalo - na boite Sucata no Rio de Janeiro. Logo em seguida, Hélio partiu para Londres, fugindo às pressões que estavam atingindo quase todos os integrantes do movimento Tropicália. Em 69, foi fechado o Salão de Brasília e, na Bienal Nacional da Bahia, várias obras foram apreendidas e destruídas. Muitos artistas, se afastaram do país: Antônio Dias, Hélio Oiticica, Rubens Guerchman, Lygia Clark, Sérgio Ferro, Antonio Henrique Amaral foram alguns deles. Outros, como Pedro Escosteguy, abandonaram as práticas artísticas.

Ao final da década de 60, fechou-se o ciclo de uma vanguarda comprometida com a mobilização política no país, permanecendo seus herdeiros, que atuaram de forma distinta e com distintos objetivos. Eles consolidaram a modernização internacionalista do sistema das artes plásticas e foram, de certa forma, integrados aos circuitos do grande capital, abandonando os princípios de crítica social e de arte politicamente engajada.

Assim, por um curto lapso de tempo 65 a 69 - correntes comprometidas com mudanças sociais democratizantes disputaram espaços dentro do sistema das artes plásticas. Sua ação, no entanto, acabou por influir mais na atualização do sistema do que em sua deselitização. A ação rígida da censura, a partir de 69, restringiu as atuações mais politizadas e questionadoras. A expansão do mercado de arte, na década seguinte, consolidou o elitismo das artes plásticas.

Ainda que tenha havido, nos anos 60, forte diferenciação dentro da vanguarda, o sistema das artes plásticas, na leitura que fez delas, misturou as tendências. Diluiu-se no interior de uma rotulação internacionalizante, em função da posição comum de adoção de modelos dos movimentos internacionais de ponta. A homogeneização se processou, ocultando as disputas e colocando as vanguardas como um movimento unitário. A edição especial da Revista de Cultura Vozes "Debate Vanguarda Brasileira" (4) é um exemplo da maneira uniformizada com que foram tratadas as diferentes correntes artísticas dos anos 60, no Brasil. Essas vanguardas estão ainda a merecer novas análises, que permitam compreender melhor sua diferenciação, objetivos e significados.

NOTAS:

1. TOLEDO, Carlo Navarro. **O Governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo : Brasiliense, 1985, p. 9. Para os que vêem nos conflitos e antagonismos o sinal da desagregação social, os tempos de Goulart só podem ser encarados como trágicos tempos de caos e anarquias". São Paulo : Brasiliense, 1985, p. 9.
2. O nosso mercado de Arte. *Visão*, v. 23, n. 26, 06/12, São Paulo, 1963, p. 20-23.
3. ARANTES, Otila. De Opinião 65 à 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 15 de julho 86, p. 69-84.
4. **Revista de Cultura Vozes**, n. 1, fev. 1970.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, H. M. Moreira. *Estado e oposição no Brasil*. Petrópolis : Vozes, 1984.
- AMARAL, Aracy. *Arte para que? : a preocupação social na arte brasileira*. São Paulo : Nobel, 1984.
- BECKER, Howard's. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1982.
- BRUM, Argemiro. *O desenvolvimento econômico brasileiro*. Petrópolis : Vozes, 1982.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *La producción simbólica*. México : Siglo XXI, 1979.
- LEITE, J. R. Teixeira. A Juventude nas artes plásticas. In :---. *Gente Nova, nova gente*. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura, 1967.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

MARIA AMÉLIA BULHÕES - Professora e pesquisadora da UFRGS, Doutora pela USP, Coord. do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.