

ARTE NA RUA: MEMÓRIAS DO TERROR

Sainy C. B. Veloso*

Arte na rua

Desde os agitados anos de 1960, a imagem das cidades se altera, como um texto reescrito cotidianamente. A baliza dessa nova “escrita” ocorre em 1968, quando aparece, nos muros de Paris, uma intervenção urbana realizada pelos estudantes: os grafites. Por meio deles, a arte se expande para as ruas, se democratiza. As cidades passaram a ser um suporte espaço-temporal de poder das mídias, dos signos da cultura dominante, assim como afirmam as interlocuções baudrillardianas.

Signos que foram, muitas vezes, gritos da guerrilha urbana nas ruas de Paris, tal como o Maio de 1968, movimento de contracultura, revolução cultural. Guerrilha que explodiu na França com a revolta dos estudantes e concentrou em um mês as transformações sociais de uma década que já ocorriam nos Estados Unidos e em países da Europa e da América Latina (PIACENTINI, 2008). Nas artes plásticas, os artistas abandonam os museus, as galerias, saem dos ateliês e se misturam aos transeuntes nas ruas. É a poética do gesto, da ação, dos *happenings*, da coletividade, das vanguardas utópicas e da inter-relação entre arte e vida com a participação do espectador na realização da obra de arte (QUATTROCCHI; NAIRN, 1998).

Antecedentes históricos: artistas e a ditadura militar no Brasil

Tempos agitados também no Brasil. Contudo, nossos acontecimentos históricos seguiram-se na contramão dos movimentos libertários e reivindicatórios dos estudantes de maio de 1968. Desde a década de 1950, os ares do expansionismo desenvolvimentista mundial do pós-guerra sopraram em nossa direção, acalentando os planos progressistas do governo Kubitschek, cuja ascensão ao poder coincide justamente com uma dinâmica cultural rica nas artes musicais, teatrais e plásticas. Cantávamos a bossa nova de João Gilberto, de Vinícius de Moraes; no teatro, Nelson Rodrigues e, nas artes plásticas, os

* Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB); Mestre em Artes pela mesma universidade; Especialista em Linguagens Artísticas e Licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília. CV: <http://lattes.cnpq.br/8715733169225465>.

movimentos artísticos chamados de Concretismo (1956) e Neoconcretismo (1959). Ambos com raízes no movimento Construtivista, encarregaram-se de construir o elo conectivo entre as últimas vanguardas modernas, surgidas na década de cinquenta, com nossas primeiras vanguardas, Pau-Brasil e a Antropofagia, de 1928 (BRITO, 1985).

Síntese advinda da reflexão crítica do grupo de concretistas carioca (Grupo Frente), ao final da década de cinquenta, do movimento. A partir de então, apontaram o excesso de dogmatismo, perigosamente racionalista, do grupo paulista (Grupo Ruptura). O poeta Ferreira Gullar, influenciado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, escreve e publica, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, de 23 de março de 1959, o Manifesto Neoconcreto. O manifesto é marco na ruptura entre os dois grupos, o paulista e o carioca, e devolve a palavra à condição de verbo, abrindo um novo campo para experiências expressivas. Diferentemente do Concretismo, o movimento que se seguiu, o Neoconcreto, estrutura uma nova dinâmica para a fruição estética, amalgamando a dimensão pública da obra e a realidade interior do artista (ROSA, 2007).

É importante destacar a ruptura dos neoconcretos com as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico. A retomada da liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade viabilizam possibilidades criadoras do artista, diferentemente do forte acento técnico-científico do concretismo. Essa ruptura permitiu, durante os anos sessenta, ricas e constantes experimentações realizadas pelos artistas, em diferentes linguagens como *design*, cinema, instalações e ações de rua. Em 1967, a mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tornou-se um marco dos primórdios da contemporaneidade no país. A mostra reúne diferentes vertentes das vanguardas nacionais – arte concreta, neoconcretismo, nova figuração – em torno da ideia de "nova objetividade", proposta pelo artista Hélio Oiticica. Vários artistas desse período se sentiam comprometidos com o social, o político, a cultura, e defendiam a tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos do país.

A ditadura militar no Brasil (1964-1984)

Em 1961, inaugurávamos a nova capital do país, Brasília. A modernidade promulgada pelas políticas brasileiras se fundamentava na associação do país com capitais externos; nas novas dinâmicas sociais voltadas para a tecnologia que vão de encontro ao surgimento

das indústrias de base e de bens de consumo; no aumento das redes de comunicação e transportes; na diversificação das áreas urbanas; na complexidade do sistema comercial, industrial e bancário (FERNANDES, 1974).

Essa dinâmica cultural coexistia, desde o início dos anos sessenta, com tensões no plano político, as quais culminaram, em 1964, com o Golpe Militar que derrubou o presidente constitucional Jango Goulart e instalou a ditadura militar no Brasil por vinte anos. A crise política se arrastava desde a renúncia de Jânio Quadros em 1961. O vice de Jânio era João Goulart, que assumiu a presidência num clima político adverso. Seu governo (1961-1964) foi marcado pela abertura às organizações sociais. Estudantes, organizações populares e trabalhadores ganharam espaço, causando a preocupação das classes conservadoras como, por exemplo, os empresários, banqueiros, a Igreja Católica, militares e a classe média. Todos temiam uma guinada do Brasil para o lado socialista. O estilo populista e de esquerda de João Goulart chegou a gerar até mesmo preocupação nos Estados Unidos que, junto com as classes conservadoras brasileiras, temiam um golpe comunista. Os partidos de oposição, como a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD), acusavam Jango de estar planejando um golpe de esquerda e de ser o responsável pela carestia e pelo desabastecimento que o Brasil enfrentava.

No dia 13 de março de 1964, João Goulart realiza um grande comício na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, defendendo as Reformas de Base. Neste plano, Jango prometia mudanças radicais na estrutura agrária, econômica e educacional do país. Após seis dias, em 19 de março, os conservadores organizam uma manifestação contra as intenções de João Goulart. Foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que reuniu milhares de pessoas pelas ruas do centro da cidade de São Paulo.

O clima de crise política e as tensões sociais aumentavam a cada dia. No dia 31 de março de 1964, tropas de Minas Gerais e São Paulo saem às ruas. Para evitar uma guerra civil, Jango deixa o país e refugia-se no Uruguai. Os militares tomam o poder. Fecham o Congresso por tempo indeterminado. Em 9 de abril é decretado o Ato Institucional número 1 (AI-1), que cassa mandatos políticos de opositores ao regime militar e tira a estabilidade de funcionários públicos. O AI-02 fechou o Congresso Nacional e referendou a ditadura no Brasil. Outros atos institucionais se seguiram, contudo, o pior deles, o AI 5, decretou a suspensão da Constituição de 1946, dissolveu o Congresso Brasileiro, decretou a censura, permitiu invasões a domicílios, as torturas, a perseguição e a cassação política. Vários

eventos artísticos e culturais foram impedidos de se realizarem, como, por exemplo, a mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira à IV Bienal de Paris, no MAM-Rio (1965).

Diante dessa realidade, as ideias e propostas artísticas que coincidiram na Nova Objetividade operaram em relação a outras demandas socioculturais, abandonando o universo do "belo" e a ingenuidade do campo autônomo da arte moderna. Os artistas utilizaram objetos e procedimentos experimentais, fora do universo artístico tradicional, como, por exemplo, materiais precários e muitas vezes efêmeros. Materiais que anunciam a possibilidade de a arte se desprender de objetos, coisificados e mercadológicos, para exercer papéis sociais e políticos. O sonho construtivo brasileiro, com estratégia cultural organizada, encerra-se no neoconcretismo e nos novos contornos anunciados pela arte conceitual.

Anos de terror

Entre os anos de 1969 a 1974, vigora no Brasil o império do terror do governo Garrastazu Médici, através da ação do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODIS), órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime. Se as artes, no começo da ditadura, sofriam restrições, no governo Garrastazu qualquer manifestação artística era geralmente interpretada como subversão e oposição ao governo militar. Nesse contexto, artistas de vanguarda como Artur Barrio, Cildo Meirelles, Roberto Magalhães, Rubens Gerchmann, Antonio Henrique Amaral criaram estratégias simbólicas e metafóricas para adentrar o bloqueio à liberdade de expressão do regime militar, denunciar a mercantilização da arte, abalizar a interação pública e espectador, indicar o aburguesamento social, comentar a evanescência da arte e a fragilidade da vida. Esses artistas atuaram na marginalidade, uma vez que quaisquer suspeitos de oposição ao regime militar eram torturados e mortos, violentamente. Às vezes, o cadáver aparecia. Outras vezes, desaparecia para sempre.

Arthur Barrio

Em abril de 1970 aparecerem flutuando e boiando nas margens do rio Arrudas, em Belo Horizonte, alguns objetos estranhos. Objetos que, à primeira vista, lembravam corpos ensanguentados e assassinados. Eram as *Trouxas* do artista plástico Arthur Barrio. Obras construídas como trouxas amarradas e cortadas a golpes de faca, cujas fendas foram pintadas com tinta vermelha. O objetivo do artista era denunciar o “desovamento” de corpos de pessoas que eram assassinadas nas prisões militares. Este *happening* fazia parte do evento artístico *Do Corpo à Terra*, organizado pelo crítico de arte Frederico Moraes, em abril de 1970, em Belo Horizonte. Frederico de Moraes entendia o evento como uma forma de arte-guerrilha. Partidária da frase “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (BRITO, 1972, p. 67), do poeta Maiakovski, a vanguarda brasileira entendia, de maneira indissociável, arte, cultura, política e ética intervindas na realidade.

As *Trouxas* apareceram também no Rio de Janeiro. Em evento posterior, o artista esparramou, nessa cidade, quinhentos sacos plásticos contendo sangue, pedaços de unha, escarro, merda, meleca, ossos, entre outras escatologias. Como as trouxas, os sacos ficaram à mercê da curiosidade dos transeuntes, manipuladores anônimos e coautores do trabalho. Outro artista que buscava dar uma resposta à ditadura militar foi Rubens Gerchmann. O artista escreveu *Lute*, com letras gigantescas, e as posicionou atravessadas na Avenida Rio Brancas, no Rio de Janeiro. Seu objetivo foi atrapalhar o trânsito e chamar o público para a luta contra a ditadura.

Cildo Meirelles

Em 1975 foi preso, torturado e morto na prisão o diretor de jornalismo da TV Cultura de São Paulo Vladimir Herzog. A explicação dada pelo DOI-CODI é a de que ele teria se matado na prisão. A morte de Herzog desencadeou uma grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrárias, o desrespeito aos direitos humanos. O “caso Herzog” teve, na ação tática clandestina do artista Cildo Meirelles, a comoção nacional. Meirelles carimbou, em notas de um cruzeiro (moeda corrente no período), a pergunta *Quem matou Herzog?* Essa interrogação nacional circulou pela dinâmica popular questionando o assassinato do jornalista.

Hélio Oiticica e o Grupo 3NÓS3

No Brasil, as primeiras intervenções nos espaços públicos levam-nos às ações dos artistas acima mencionados e à performatividade das experiências-vivências de Hélio Oiticica com sua *Tropicália* (1965), o *Bólide Caixa 18 – Homenagem ao Cara de Cavalo* (1963), e *Parangolés*. Obras com frases de protesto, como “Seja marginal, seja herói” ou “Estamos com fome”, mostram uma preocupação não somente artística e estética em suas produções como também social. Elas questionam e convidam o artista-público-obra a interagir diretamente com a obra de arte, interferir na vida cotidiana e refletir sobre sua condição dentro da sociedade (FAVARETTO, 1992).

Não obstante a produção de conhecimentos teóricos discursivos nas instituições acadêmicas desse período, principalmente as francesas, direcionar seus estudos para a inteligência e a inventividade do mais fraco, em face de uma convicção ética e política alimentada por uma sensibilidade estética, artistas brasileiros propõem a “invenção do cotidiano” no empirismo das ruas. Estou falando de práticas assentadas nas astúcias anônimas da arte de viver a sociedade de consumo de modo a inventar o cotidiano com mil maneiras de “caça não autorizada”, escapando silenciosamente a essa conformação. Práticas deslocadas “do consumo supostamente passivo dos produtos recebidos, para a criação anônima, nascida da prática, do desvio no uso desses produtos” (CERTEAU, 1994, p. 13). São táticas tais como os *Parangolés* de Oiticica que vão além de denúncia ou resistência a um regime militar específico quando altera os objetos e os códigos, estabelece uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um, cria possibilidades de a multidão anônima abrir o próprio caminho no uso dos produtos impostos pelas políticas culturais. Trata-se de exercitar a liberdade em que cada um procura viver, do melhor modo possível, a ordem social e a violência das coisas. Segundo Waly Salomão (1992, p. 4), o “primeiro Parangolé foi calcado na visão de um pária da família humana que transformava o lixo que catava nas ruas num conglomerado de pertences”.

Diferentemente das ações políticas e artísticas da obra de Barrio, essas dimensões em Oiticica levam arte ao povo que dela participa diretamente como propositor de ações, vivendo a criação do artista. Desta feita, Oiticica dilui as distâncias entre as concepções de erudito e popular, bem como desacredita a velha concepção de que arte é só aquilo que se encontra nas galerias ou nos museus. As obras de Oiticica, mais destacadamente seus *Parangolés*, criam um movimento de militância estético cultural como respostas à questão da economia da vida, principalmente naquele momento de controle e opressão política do

regime militar. A alegria, o prazer do jogo coletivo de participação social dos *Parangolés*, se constitui como incremento da potência de agir (SPINOSA, 2007).

O artista não age diretamente sobre o regime militar, nem participou ativamente dos movimentos contra a ditadura na época, como os artistas acima mencionados. Mas propôs uma ação artística, compartilhada culturalmente que, em seus microespaços, aguçam a criticidade do cidadão, diante dos problemas que o circundavam. Dessa maneira, modifica não somente a concepção política, social, ética, cultural e estética do espectador, mas também do próprio artista. Essas micropolíticas, no entendimento de Michel de Foucault (1994, p. 785), permitem aos indivíduos efetuar sozinhos, ou coletivamente, “[...] certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser; de transformarem-se a fim de atender um certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade”.

De maneira jocosa e irônica, na década de 1970, três estudantes de artes plásticas – os paulistas Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França – decidiram encapuzar estátuas. Saíram durante a noite pelas ruas de São Paulo cobrindo monumentos, identificados, por eles, com o regime militar. Pela manhã do dia seguinte, os três estudantes, passando por advogados indignados, vizinhas bravas, idosas assustadas, ligaram para os principais jornais da cidade denunciando a ação. Assim, conseguiram notória cobertura jornalística e visibilidade para a ação. Os estudantes entenderam-se como um grupo intitulado 3NÓS3. O sucesso da primeira intervenção levou a uma segunda. Eles lacraram com fita crepe a porta das principais casas de exposição de arte de São Paulo. Embaixo da porta jogaram um manifesto que dizia: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. Com isso, atormentaram por um bom tempo os militares e donos de galerias de artes plásticas (NICHELE, 2010). O grupo 3NÓS3 pensou a arte como intervenções urbanas bem humoradas, provocantes e irreverentes. Como um *outdoor*, no espaço da rua, seus monumentos e esculturas são objetos feitos para serem vistos e estabelecer diálogos. Enfim, a cidade é um espaço para ser explorado e vivido em sua pulsão cultural.

Perbolações: vanguardas artísticas, a arte nas ruas e memórias do terror.

Inevitável falar de arte brasileira, no recorte temporal aqui proposto, sem falar de seus imbricamentos com as vanguardas europeias, não obstante parecer paradoxal falar de vanguardas europeias no momento atual. Ventos contemporâneos funestos anunciam por

toda parte a morte da arte, da estética, das utopias, de Deus, do sujeito, da filosofia, da história, da psicanálise, entre outros sepultamentos. Quem sabe essa reflexão não seja somente uma repetição inútil, tautológica. Mas à deriva de minha ignorância – não saber –, agarro-me à tentativa de um exercício de “perbolação”, tal como propõe Paul Ricoeur (2010, p. 66): recordar de maneira a não evocar certos acontecimentos isolados, mas abrir o caminho da memória: “formar sequências significantes e conexões ordenadas. Em síntese, ser capaz de constituir sua própria existência sob forma de história de tal maneira que uma recordação isolada seja tão só o fragmento dessa narrativa”.

Memórias como memória social construída em um campo de disputas que inclui processos múltiplos de produção e articulação das lembranças e esquecimentos dos diferentes sujeitos sociais. Portanto, memória construída no processo dinâmico da vida social perpassada por redes de poderes que imperam nas sociedades, articulando tensões entre identidade, alteridade e produção da diferença nos grupos sociais (GONDAR; DODEBEI, 2006).

A ruptura das vanguardas artísticas – tão sedimentadas na Europa desde o início do século XX – posicionou-as às margens da institucionalização da arte. O ataque à arte burguesa, compreendida como uma realidade autônoma, sacralizada, ausente da vida cotidiana, contraposta à realidade e sua falta de sentido, possibilitou aos artistas europeus questionamentos quanto às fronteiras da arte e vida. Dessa maneira, ampliaram o campo artístico; aprofundaram a dimensão dos domínios imprevistos da arte, na complexidade da vida, sem se limitar e dissolver no mundo das técnicas e sua práxis (MICHELI, 2004).

Nessa delimitação temporal, a pálida representatividade dos artistas brasileiros, quanto às rupturas e engajamentos vanguardistas europeus, no início do século XX, ocorreu no trânsito de alguns poucos artistas, poetas e escritores, entre o Brasil e Europa, tal como fizeram Anita Malfatti e Oswald de Andrade. Artistas que sofreram forte influência dos movimentos europeus e foram até mesmo por eles reconhecidos. Grupos como Pau-Brasil e o Movimento antropofágico se autoproclamavam vanguardistas. O primeiro aproximou-se do cubismo e do dadaísmo. O segundo, do surrealismo. Entretanto, ambos buscavam a mesma origem primitivista, tais como alguns vanguardistas europeus.

A busca por um caráter nacional conformou o forte acento nacionalista dos grupos de artistas brasileiros quanto à volta às origens e valorização do índio verdadeiramente brasileiro; a língua brasileira falada pelo povo nas ruas; as paródias como tentativa de repensar a história; as cores e formas das populações interioranas e a literatura brasileira.

Essa postura nacionalista também apresentou duas vertentes. Por um lado, o nacionalismo crítico, consciente, de denúncia da realidade, identificado politicamente com as esquerdas. Por outro, um nacionalismo ufanista, utópico, exagerado, identificado com as correntes de extrema direita (TELES, 2012).

A breve referência a esse conjunto de acontecimentos históricos e artísticos evidencia a articulação da arte brasileira produzida no início do século XX com as questões internacionais das vanguardas europeias, ao mesmo em que expõe sua não adequação às propostas de rupturas formais, não formais, e engajamentos políticos tal como a produção europeia. As realidades eram diferentes e conseqüentemente os objetivos. Todavia, as propostas das vanguardas europeias e esse traço brasileiro de busca por uma identidade nacional refletida nas artes convergem e atingem seus objetivos com os artistas militantes do movimento neoconcreto brasileiro, na segunda metade do século XX. A partir de então, não nos interessa o uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil para figurar uma realidade nacional, mas objetivar uma imagem brasileira a partir da "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. O que retomam a antropofagia, o modernismo, e a vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica.

Os artistas brasileiros aqui mencionados evidenciam práticas concomitantes com as internacionais, nas duas décadas da ditadura militar no Brasil. Ao mesmo tempo, indiciam a atualidade das lutas simbólicas no campo expandido das vias públicas, palco de *performances* culturais. No palco público se encenam as modalidades pré-fabricadas das economias do desejo, que procuram definir nossa entrada no mundo em termos de arte, sexualidade, saber do corpo, estética, ética, entre outras. As estratégias de recusa, de resistência à opressão, e das vias alternativas buscadas por esses artistas cooptam sonhos e fazem refluir o capital. Nestes tempos de globalização, novos movimentos surgem nas lutas antiglobalização, e a lição apreendida não somente com as vanguardas brasileiras, mas com os artistas que não tiveram medo de lutar, insufla mudanças no modo como o capital se faz acumular, principalmente através da arte e da cultura.

(In)Conclusão

Importante direcionarmos nossas questões para a memória de um passado recente, da luta de artistas vanguardistas e a ampliação de ações artísticas para a sociabilidade das vias públicas, lugar de constituição e disputa de memórias coletivas, de controle e descontrole dos poderes, do fluxo do capital e suas economias.

Independentemente de nossas memórias do terror do regime militar, das questões artísticas e culturais, tal como a busca de uma arte e identidade nacional dos movimentos brasileiros, as questões que se impõem no momento atual são outras. Até mesmo porque, como falar de arte nacional, de uma cultura brasileira, em um país colonizado, construído pela miscigenação de raças e multicultural?

No período da ditadura sabíamos a quem combater. Hoje, deparamos com inimigos invisíveis e com a incumbência de repensar novas concepções artísticas compromissadas com as políticas da vida cotidiana. Nesse sentido é que revisitamos os artistas vanguardistas brasileiros do período de 1960 a 1979, por permitirem recolocar em pauta, no tempo presente, as questões dos valores simbólicos face aos valores econômicos e à expansão da arte para as ruas. Suas obras saem da galeria, do museu, para trabalharem em favor da vida, da dignidade, da livre expressão, da alegria e da construção de subjetividades respeitadas em suas diferenças. Utopia?

Assim como os coveiros apressados que tentam enterrar a arte, a história, a filosofia, a psicanálise e outras mais, a utopia está ameaçada. Isso nos leva a pensar em obscuridades mórbidas de um pensamento atual perpassado por ideologias – também censurada – pelo capital. Lembramos que o fascismo e o nazismo são obscuridades de que o capital lançou mão.

A pressão da produtividade econômica sobre as novas gerações de artistas em um mundo onde o capital desterritorializa e desmaterializa tudo, inclusive a arte, revive pensamentos inconformistas e militantes de algumas vanguardas, bem como o apreço pelo movimento atemporal da vida e a renovação de suas forças. As militâncias estético-culturais das vanguardas estão ora nos dizendo que habitar o planeta não é um plano pré-traçado pela junção de valores e acumulação de capital. Há mundos possíveis. Recusas, resistências, afirmatividades e alternativas

Referências

- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 23. 1996, São Paulo, SP. *Catálogo da Exposição Universalis*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BRITO, Mário da S. *As metamorfoses de Oswald de Andrade: ensaio*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972 (Coleção Ensaio, Latin American Documents, v. 79).

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.
- FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. In *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, v. IV, 1994. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/techniques.html>. Acesso em: 03.07.2012.
- GONDAR, J.; DODEBEI, V. (org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.
- GULLAR, Ferreira (Coord.). *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- QUATTROCCHI, Ângelo; NAIRN, Tom. *O começo do fim: França, Maio de 68*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NICHELI, Aracéli Cecília. *O que está dentro fica o que está fora se expande*. 2010. Dissertação (Mestrado) – UDESC/Artes Visuais, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=196970>. Acesso em: 18 maio 2012.
- PIACENTINI, Ébano. Entenda o maio de 68 francês. *Folha de São Paulo*, Caderno Mundo, 30 abr. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u396741.shtml>>. Acesso em: 2 maio 2012.
- RICOEUR, Paul. *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise*. São Paulo: Loyola, 2010.
- ROSA, Luisa G. *Neoconcretismo: manifesto e práxis*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Sociais/Departamento de Sociologia, UnB, 2007. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/2814/1/2007_LuisaGuntherRosa.PDF>. Acesso em: 3 ago. 2012.
- SALOMÃO, Waly. *Homage*. In Hélio Oiticica. *Catalogue de la Galerie Nationale du Jeu de Paume*, 1992.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- SUBIRATES, Eduardo. Um comentário sobre o conceito de vanguarda. *Revista Vitruvius*, Arqtextos, ano 9, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.105/72/pt>>. Acesso em: 27 2012.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.