

**Marcas Culturais nas Artes Plásticas
do Rio Grande do Sul**

Me. Neiva Maria Fonseca Bohns - UFPEL

Marcas Culturais nas Artes Plásticas do Rio Grande do Sul

*Me. Neiva Maria Fonseca Bohns -
UFPEL*

Palavras-chaves

Territorialidade na Arte Contemporânea – Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul – Karin Lambrecht.

Resumo

Este artigo utiliza o conceito de *territorialidade* com o objetivo de discutir se as marcas de pertencimento a um determinado lugar subsistem aos processos de internacionalização da arte contemporânea. Para este fim, a obra intitulada *Alvo*, de Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), foi analisada sob o ponto de vista de sua vinculação com práticas da cultura tradicional do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

Abstract

This article uses the concept of *territoriality* in order to discuss if the marks related to a place subsist the process of internalization of contemporary art. For this reason, the work entitled *Alvo* (Target), from Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), was analyzed under the perspective of its links with the traditional cultural practices of State of Rio Grande do Sul, Brasil.

Introduzindo o problema

Desde que o grupo de pesquisa ligado ao estudo da *Territorialidade na Arte Contemporânea*¹ começou a estudar e discutir o problema da perda de identidade das produções artísticas de diferentes lugares, no contexto da internacionalização de linguagens e da globalização econômica, uma situação diametralmente oposta se apresentou a partir da análise de propostas artísticas de procedências variadas: a desvinculação das obras em relação a seu lugar de origem não era algo tão evidente como parecera à primeira vista. Em outras palavras, a linguagem artística adotada em diferentes casos não parecia se descolar impunemente de suas contingências históricas e culturais.

Assim, era preciso considerar como elemento ativo no processo criador a noção de pertencimento a algum lugar, o que me levou a refletir sobre a possibilidade de permanência de certas marcas da cultura sulina, manifestas em diferentes estilos, gêneros e linguagens, de forma consciente ou não, e que, de alguma maneira, ainda estariam impregnando a arte contemporânea produzida no Rio Grande do Sul. Claro que isso faz pensar na possibilidade de permanência de práticas e valores tradicionais na sociedade contemporânea, que não são identificáveis exclusivamente no campo da arte. No caso específico da cultura sulina, a relação entre a vida urbana e a vida rural sempre foi um tema conflituoso, capaz de gerar profundas contradições.

Um dos princípios que fundamentaram este estudo foi a idéia de que o homem só se expressa dentro de uma cultura, essa “jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”, de que já há algum tempo nos falou Carlo Ginzburg². Portanto, ao eleger um tema, um procedimento, uma linguagem, inexoravelmente, algum nível de cultura está sendo ativado pelo artista. Afinal, não há motivos para pensar que mesmo a

¹ Proposto e coordenado pela Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (PPGAV, Instituto de Artes/UFRGS).

² GINZBURG, 1987, p. 27.

produção artística contemporânea esteja imune às contingências culturais, embora procure lidar com esses aspectos de maneira não-tradicional.

Também é importante dizer que o ponto de vista que eu utilizei foi o de alguém num determinado lugar, que analisa a produção artística gerada nesse mesmo lugar. Destarte, também o meu território está demarcado: é o território de onde eu falo, que, por uma questão circunstancial, não é um território central, mas periférico. No que se refere ao panorama artístico nacional, isto vale dizer que muito raramente a produção do Rio Grande do Sul foi tratada como *arte brasileira* tanto pela historiografia quanto pela crítica de arte oficiais.

Na base destas inquietações, também está a tentativa de compreender como a produção artística das regiões periféricas consegue lidar com os binômios particular/ geral, local/ mundial, repertório específico/ repertório universal. Em outras palavras, que estratégias usam/ usaram os artistas de diversos períodos para lidar com a carga cultural a que eles próprios foram ou são submetidos. O conceito de *periferia* aqui invocado para tratar do caso gaúcho se referencia no uso que alguns autores fazem do termo quando discutem tanto a relação entre arte brasileira e arte internacional, como a relação entre arte latino-americana e arte européia/norte-americana. Frederico Moraes, ao falar da situação da arte e dos artistas da América Latina, diz que:

“o artista do centro parece desconhecer sua identidade. Ele não a discute nem a questiona, porque supõe que a possui de origem, como um dom natural, e que todos a conhecem. No entanto, o centro exige que o artista latino-americano prove, todo o tempo, sua identidade, e afirme a importância de sua arte. O artista metropolitano é estimulado a buscar outras fontes culturais, remotas ou distantes. Nem por isso é acusado de apropriar-se do que não é seu nem de perda de identidade. Os artistas periféricos, sob pressão dos modismos internacionais, são induzidos a agir da mesma forma, mas logo são apontados como diluidores, quando não plagiadores, de modelos euro-norte-americanos, com o adendo de que estão se distanciando perigosamente de

*suas próprias tradições culturais, comprometendo, assim, a autenticidade de sua arte.*³

Este mesmo tipo de relação parece existir no contexto interno de um país, principalmente entre regiões de maior e menor poder econômico, e pode ser estendido para a posição assumida por muitos críticos e curadores que se destacam no panorama nacional. Historicamente, o Rio Grande do Sul nunca chegou a ser hegemônico em termos econômicos, políticos, ou artísticos, nos moldes em que o foram Rio de Janeiro e São Paulo, mesmo nos períodos em que personalidades locais assumiram posições de comando. Negar tal condição de dependência – ou de subalternidade – seria ignorar por completo a existência de um processo histórico profundamente investigado e discutido, sobre o qual existe vasta bibliografia disponível.

Quanto à pertinência ou não de designar o repertório artístico do Rio Grande do Sul como “arte gaúcha” – uma discussão diretamente vinculada aos aspectos culturais e identitários da produção artística –, é preciso dizer que isso não é assunto recente, e sempre envolveu questões polêmicas. Carlos Scarinci, já em 1976, questionado a existência ou não de uma arte gaúcha, lembrava que os fatores que condicionam as concepções dos artistas não são meramente locais, pois se dimensionam nacional e internacionalmente. Defendendo um ponto de vista humanista, dizia o autor: “uma arte para ser gaúcha, tendo antes de ser arte, depende do seu grau de universalidade. (...) Arte é coisa que os artistas aprendem uns com os outros. Isto é, se faz através de escolas, estas também tendo sua própria história.”⁴ Aconselhava, então, que as raízes de uma arte gaúcha fossem procuradas no nível da formação dos artistas.

Essa preocupação quanto à inserção da arte regional *na* arte nacional corresponde, guardando-se as proporções, à preocupação com a capacidade

³ MORAIS, 1997, p. 12-20.

⁴ SCARINCI, 1976, p. 3.

de inserção da arte brasileira *na* arte internacional. Portanto, fica claro que este não é um estudo sobre a persistência do regionalismo na arte contemporânea, mas sobre o uso que a arte pode fazer de elementos da cultura regional. Um estudo sobre o regionalismo na arte exigiria outro tipo de aparato teórico, além de procedimentos e objetivos bastante distintos dos que foram utilizados aqui.

Como se sabe, o interesse em valorizar os sinais de vinculação a uma cultura interessou fundamentalmente a várias correntes modernistas que se desenvolveram na América Latina na primeira metade do século vinte, que exploraram esses recursos até o extremo. A oposição a esse comportamento desenvolveu-se desde cedo, também no âmbito dos modernismos, através das tendências formalistas. Atualmente, a despeito da virada antropológica que vem se manifestando nas grandes exposições internacionais de arte dos últimos anos⁵, uma parcela significativa de artistas prefere pertencer ao “território da arte contemporânea”, constituído mais pelas afinidades idiomáticas do que por diferenças culturais.

De qualquer forma, pelo menos para os estudiosos da produção artística gerada fora dos principais eixos de criação e difusão, interessa observar qual a relação existente entre os produtores locais (reconhecidos ou não nacionalmente) e os centrais. Isso implica em verificar até mesmo de que maneira são designados os artistas que vivem e atuam no Rio Grande do Sul (são artistas gaúchos, brasileiros, ou ambos?), e em que circunstâncias um artista local ascende ao patamar de artista nacional. Mas esse é um assunto por demais complexo, que fica aqui apenas esboçado.

O conceito de *territorialidade* aplicado às artes visuais

O geógrafo brasileiro Milton Santos, recentemente falecido, disse, certa vez, que a noção de “mundo” é uma abstração. Mundo não existe. O que

⁵ Vide caso da Documenta de Kassel de 2002, com grande número de obras narrativas tratando de questões políticas e sociais.

existe, de fato, é o lugar, o território. E é da contradição entre o mundo e o lugar que nasce a história.⁶

Já o conceito de territorialidade não está vinculado apenas à condição de pertencimento a um lugar, a uma região, a um Estado-nação, mas também, e principalmente, à posse e defesa desses espaços. É justamente o apego a certo território, e o desejo de mantê-lo sob controle que gera a noção de territorialidade. E esse comportamento não é uma prerrogativa humana. Animais que vivem em sociedade disputam violentamente o domínio de seus territórios. Como se vê, tanto a idéia de território como o de territorialidade originam-se do intercruzamento dos campos da geografia, da sociologia, da biologia e outras ciências afins. São conceitos essencialmente espaciais, que interessam a quem estuda o comportamento humano ou animal em seu habitat natural. O oposto de territorialidade é justamente a condição de não-pertencimento, de não-fixação a um lugar. Ou ainda: a falta de desejo de tomar posse de um território e de lutar pela sua defesa; o fascínio pela vida andarilha, o desapego pelas paisagens conhecidas, a paixão pelo mundo como um todo (mesmo que isso seja uma abstração).

Sob os efeitos da globalização econômica e da disseminação das novas tecnologias, o não-pertencimento a um território cultural definido tornou-se um comportamento absolutamente dominante na cultura atual. No que se refere à arte contemporânea, mais pertinente talvez fosse falar na ausência de vínculos com as culturas locais, e na busca de linguagens que possam ser compartilhadas por artistas de origens totalmente distintas. Portanto, para tratar da produção artística não-temática, polissêmica, descentrada, que deixa de ser uma mera representação do real, para apresentar-se, ela própria, como realidade, é preciso alargar o conceito de territorialidade. Por assim dizer, torná-lo mais flutuante, sem amarras que limitem demasiadamente a mobilidade conceitual das obras.

⁶ Vide MORAIS, op. cit., nota 20.

Obviamente, muitos aspectos presentes numa obra de arte referem-se a questões transcendentais, em busca de elementos que possam ser compartilhados pela humanidade em geral. Na história das práticas artísticas se pode observar a oscilação entre o apego aos signos indicativos de pertencimento a uma cultura ou a uma ideologia específica e a busca por uma linguagem universal. Algumas culturas, alguns grupos, ou mesmo alguns artistas isolados, em certos momentos, elaboraram uma fórmula balanceada, que garantia a presença das marcas culturais e, simultaneamente sua superação. Claro que uma ou outra posição esteve muitas vezes ligada a questões extra-artísticas, como a formação da identidade de um povo, a fixação de valores religiosos, a elaboração de novos paradigmas estéticos, ou o desejo de atingir um nível metafísico de comunicação através da arte.

De qualquer forma, é certo que existem diferentes níveis de significação atuando simultaneamente num objeto artístico. Alguns estabelecem elos de ligação com o local onde foram produzidos, de forma mais ou menos objetiva. Neste caso, colaboram na demarcação de um território cultural específico, que pode ser reconhecido pelas pessoas que compartilham dos mesmos valores. Há casos, porém, em que as marcas específicas não se referem a totalidades, mas a manifestações próprias de determinados grupos inseridos numa cultura maior. Este processo de desreferencialização de elementos por demais específicos da cultura de um lugar, tende a tornar a leitura da obra mais complexa e subjetiva.

No âmbito de algumas vertentes da arte contemporânea, que não raras vezes superestimam os valores individuais (com trabalhos exacerbadamente auto-referenciais, narcisistas, que contam histórias íntimas), as vinculações culturais que ultrapassem a esfera do pessoal parecem ter se tornado desinteressantes. Olhando-se o conjunto de proposições originadas em todos os cantos do planeta que se baseiam nas histórias particulares, de fato, parece mesmo difícil reconhecer sinais de algum segmento cultural mais ampliado.

Visto sob outro ângulo, toda e qualquer obra é sempre realizada num determinado local, mas, por diversas razões, nem sempre revela – nem sempre deseja revelar – suas condições peculiares de produção. Esta característica, embora não seja uma regra, é muito freqüente na produção artística contemporânea de lugares periféricos, quando os artistas buscam dialogar com a produção internacional sem demarcação de territórios. Não possuir características formais que sirvam como uma espécie de documento de identificação pode permitir o acesso a um nível de cosmopolitismo que a maioria dos artistas deseja. Algo como pertencer a um território supra-nacional, que corresponderia a um “território da arte”, e que, tal como qualquer outro, também precisa ser defendido.

Por outro lado, uma produção artística que acentue demasiadamente as características culturais locais, corre o risco de se tornar demagógica, aproveitando-se, muitas vezes, de temas polêmicos para alcançar notoriedade. Isto parece ser especialmente válido no caso da arte latino-americana, que em muitas circunstâncias tende a tornar-se melodramática e autopiedosa, supervalorizando os eternos dramas políticos, econômicos e sociais que marcam a história cotidiana dos países pobres e endividados. Encontrar o tom mais adequado para tratar do assunto, sem recorrer a metáforas desgastadas, é sempre uma grande dificuldade para um artista que deseje lidar com temas políticos.

Assim, o problema de analisar a produção artística a partir do conceito de territorialidade envolve um grande desafio, porque qualquer fixação extremada em questões por demais específicas de um lugar, em busca da cor local, do sotaque mais autêntico, da tradição mais venerável, pode incidir numa drástica redução de níveis de significação da obra. Uma obra baseada exclusivamente em signos de uma cultura específica de identificação imediata, tende a fugir do campo da arte propriamente dito: quanto maior for o grau de redução dos elementos constitutivos da obra a elementos de fácil identificação, mais ela se aproxima da indústria cultural, da arte aplicada, ou do artesanato.

Por outro lado, quanto mais complexos forem os níveis de constituição dos sentidos de uma obra de arte, mais difícil é a tarefa de tentar distinguir o específico do universal. Haveria sentido em tentar identificar, numa obra muito densa de significados, o que se refere ao habitante de um lugar determinado do planeta, ou a todos os humanos? Ou o que se refere a um período histórico definido, do que é – ou deseja ser – atemporal? Certamente não. Mas isso não inviabiliza a possibilidade de leitura de uma obra de arte pelo viés cultural, embora essa abordagem constitua tarefa bastante difícil quando se trata de obras múltiplas, plurais, que invocam identidades fragmentadas.

Para melhor investigar a existência ou não de marcas culturais ligadas à noção de *territorialidade*, reuni diversos exemplos da produção artística do Rio Grande do Sul, dos mais diferentes períodos, representados por obras de Pedro Weingärtner, Benito Castañeda, José Lutzemberger, Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Alfredo Nicolaiewsky, Lia Mena Barreto, Lúcia Koch, Hélio Ferverza e Karin Lambrecht. A análise conjunta das obras desses artistas, tão distintos entre si, evidentemente não resultou em qualquer tipo de homogeneidade, e o único elo de ligação que possuem entre si é o fato de terem colaborado na construção de um repertório visual próprio da cultura artística sulina. Por limitação de espaço para publicação deste artigo, não me deterei na análise de cada uma destas obras. Escolhi apresentar apenas um caso, ligado à produção artística contemporânea, que chama a atenção por lidar com aspectos nitidamente culturais: a obra *Alvo*, de Karin Lambrecht.



Alvo

Sangue de carneiro sobre tecido branco, 1999.

Estudo de caso: o *Alvo*, de Karin Lambrecht

Karin Lambrecht (Porto Alegre, RS, 1957) construiu uma trajetória profissional bastante consistente,⁷ ao fundir, em linguagem própria, as inovações formais geradas por diferentes movimentos artísticos do século vinte em nível internacional. Feitas de materiais diversos, nada nobres, suas primeiras pinturas, nas palavras de Agnaldo Farias, “não se acomodavam no formato quadrangular clássico”, e, desde cedo, desafiavam o senso de ordem tão presente em outras manifestações da arte contemporânea. Metáforas que iam da esfera da política (lidando com temas como a marginalidade social, as lutas dos sem-terra por um novo estatuto agrário etc), à esfera simbólica (como

⁷ A artista fez sua formação no Instituto de Artes da UFRGS, no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, na Hochschule der Kunst, em Berlim e na Millay Colony for the Arts, em Nova Iorque.

o uso da cruz, do carneiro e do sangue) se tornaram habituais em sua produção. A despeito de todas as qualidades formais de seu trabalho, que por certo merece análises mais depuradas, há nos seus procedimentos inegáveis referências, que podem ser analisadas sob o ponto de vista da *territorialidade*, ou, mais especificamente, do pertencimento a um determinado território cultural.

Na obra intitulada *Alvo*, a artista recolhe, em tecido branco, o sangue de um carneiro recém-sacrificado numa propriedade rural do sul do país. Cabe lembrar que a ação de matar, sangrar e carnear animais para deles extrair alimento e couro é atávica na cultura gaúcha, e esteve presente desde o tempo das disputas com os castelhanos pela definição do território brasileiro, passando por inúmeras guerras e revoluções. Iniciada em tempos remotos, a criação e exploração do gado desenvolveu-se através da indústria de beneficiamento da carne. Esse assunto não é nenhuma novidade para o campo artístico rio-grandense. A brutalidade do trabalho nas charqueadas já foi tema muito explorado tanto pela literatura quanto pelas artes plásticas.⁸ Indiscutivelmente, a atitude de testemunhar a morte e o sangramento de um animal, e a transformação disso em procedimento gráfico ou pictórico, aciona uma série de informações históricas que se referem à formação da identidade do povo gaúcho, que talvez não sejam percebidas da mesma maneira pelo público que desconheça as contingências da história local.

Assim, utilizando-se de uma prática bastante tradicional, a artista produz uma obra fortemente carregada com a energia do trabalho humano, que depende essencialmente de um saber específico dos trabalhadores rurais (para quem a ação de matar o animal não é mais do que uma rotina). Em especial, este procedimento fala do esquecimento das necessidades primárias ligadas à sobrevivência, e da distância que separa a vida do homem urbano da vida do homem do campo.⁹

⁸ Vide gravuras de Danúbio Gonçalves, feitas a partir do romance *Xarqueada*, de Pedro Wayne.

⁹ Vide CHAIA, 2002, p. 39.

Claro que, para os assuntos da arte propriamente dita, o que interessa é que, ao manchar com pigmento vermelho o tecido branco, ela absorve e transforma múltiplas referências, da arte moderna à contemporânea, que passam por uma abordagem expressionista, filtrada por Jakson Pollock, Robert Rauschenberg, Josef Beuys e correntes artísticas mais recentes que lidam com elementos viscerais. Formalmente, o resultado é um desenho abstrato, feito com um pigmento orgânico e vital – o sangue – sobre uma base branca. Mesmo sem a intenção de lidar explicitamente com questões religiosas ou místicas, ao usar o carneiro, a idéia de purificação dos pecados é inevitável, invocando um procedimento milenar, que remonta, simultaneamente, às culturas pagãs da Antigüidade e a um reconhecível signo cristão. É um jogo sobre o fim/início da vida, que coloca em evidência o caráter transcendental de sua proposição.

Desta forma, pelo menos no nível dos procedimentos e saberes técnicos, não restam dúvidas de que a artista lança mão de recursos que se referem a um território cultural específico, embora também estes possam ser lidos de maneira ampliada. É justamente a conjugação de diversas práticas que produz a singularidade desse trabalho artístico. Ao lidar com uma situação culturalmente determinada, associando-a a uma reflexão artística, Karin Lambrecht demarca seu próprio território de atuação, que não pode mais ser ocupado por ninguém, a não ser em caso de apropriação ou de plágio.

Considerações finais

Vimos como o conceito de *territorialidade* pode colaborar no estudo de alguns aspectos das artes plásticas. Mas isso implica numa flexibilização não só desse conceito, como de outro – o de *território*, exigindo a incorporação de noções de heterogeneidade e descontinuidade constitutivas da cultura contemporânea. Por certo, o território de que pode falar um artista de hoje,

não é o mesmo território descrito pelos viajantes naturalistas, que, ainda no século XIX percorreram os confins da América Latina, em missões de caráter científico, registrando tudo o que viam. Tampouco pode ser confundido com os territórios idealizados pelos artistas acadêmicos,¹⁰ e, no caso sulino, pelos territórios criados pelos que colaboraram na formação identitária do mito do gaúcho,¹¹ e muito menos pelos que aderiram aos procedimentos modernos ainda na primeira metade do século vinte.¹² Nem mesmo é o território dos artistas que, muito tempo depois, adotariam os recursos estilísticos do hiper-realismo ou da pop-arte para tratar da(s) cultura(s) existente(s) no sul do Brasil.¹³

É bem verdade que, em tempos recentes, a própria noção de pertencimento a um lugar tornou-se discutível, e grande parte dos artistas prefere acreditar na possibilidade de comunicação global propiciada por diferentes linguagens. Por outro lado, os conflitos internacionais diretamente ligados à ocupação da terra e dos bens a ela relativos continuam provocando disputas sangrentas em vários pontos do planeta. Assim, é neste contexto histórico absolutamente contraditório e paradoxal, que as referências aos territórios nacionais ou regionais são hiper-acentuadas ou simplesmente obnubiladas nos processos de constituição do repertório artístico.

Sobre a fragmentação do tempo e do espaço na cultura contemporânea (pós-moderna?) muito já se falou, e não cabe enfatizar ainda mais o que parece tão evidente. Não obstante, a tendência que se observa nos últimos anos, de retomada, em nível mundial, do interesse dos artistas e curadores internacionais por questões multiculturais, que invariavelmente envolvem a

¹⁰ Tome-se como exemplo o caso de *Tempora Mutantur* (1889), de Pedro Weingärtner, que funde pintura de paisagem com pintura de gênero, apresentando um tema diretamente ligado à colonização do sul do Brasil, para a qual o artista tomou anotações em Santa Catarina e Rio Grande do Sul, vindo a realizá-la em seu atelier de Roma. Destinada a tornar-se obra histórica, acabaria por ser adquirida pelo então presidente do Estado, Borges de Medeiros, para decorar o palácio do governo.

¹¹ Vide os casos de Pedro Weingärtner, José Lutzemberger e Antonio Caringí, artistas que se preocuparam em registrar os aspectos da vida do homem do campo.

¹² Vide o caso de Iberê Camargo.

¹³ Vide o caso de Glauco Rodrigues e Alfredo Nicolaiewsky.

reativação dos discursos humanísticos, parece indicar um desejo de urgente re-estruturação do tempo e do espaço, mesmo que isso só possa se dar no campo artístico e literário.

Claro que nem todos os artistas estão interessados em explorar o viés “culturalista”, e não foi intenção deste estudo propor uma tal filiação, senão apenas apontar para a indiscutível presença, em certas obras artísticas, de elementos que pertencem à esfera de uma cultura compartilhada por determinados grupos sociais. O caso analisado, em que uma proposição artística contemporânea utiliza-se de recursos da cultura e dos saberes tradicionais de uma região, permite ainda uma série de análises inteiramente diversas, que de forma alguma poderiam ser desconsideradas, sob pena de que desta obra se produza uma leitura parcial, tendenciosa e redutora.

Referências

BULHÕES, M. A.; KERN, M. A. (Org.) **América Latina: Territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, 2002, 187 p.

BULHÕES, M.A. Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, v.10, n.18, p. 104-115. mai. 1999

CATTANI, I. B. O corpo, a mão, o vestígio. **Karin Lambrecht: catálogo**. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2002. 46 p.

CHAIA, Miguel. Karin Lambrecht: Arte, Natureza e Sociedade. **Karin Lambrecht: catálogo**. Porto Alegre: MARGS, 2002, p. 33-41.

FARIAS, A. **Karin Lambrecht**. FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. 121p.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. O cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 309 p.

MORAIS, F. Reescrevendo a história da arte latino-americana. **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do Mercosul, 1997, p. 12-20.

SCARINCI, C. Existe uma arte gaúcha? **MARGS - Boletim Informativo**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 3, 1976.