



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira


Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013



 Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

A Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: A comunicação trata de duas exposições de arte brasileira realizadas na Galeria Whitechapel, em Londres, Inglaterra, nos anos de 1945 e 1969. A primeira, denominada *Modern Brazilian Paintings Exhibition*, reuniu 168 desenhos e pinturas de 70 artistas do Brasil, doadas para serem vendidas em benefício da *Royal Air Force Benevolent Fund*. A segunda trazia uma retrospectiva da obra recente de Hélio Oiticica, acompanhada de uma proposta nova, o ambiente Éden. A principal questão foi verificar em que medida tais mostras constituíram estratégias políticas de internacionalização da arte nacional, e qual a recepção de tais iniciativas. Os resultados mostraram que não constituíram de fato proposições do governo brasileiro, e sua recepção local foi reticente, com simpatia no primeiro caso e desconfiança no segundo.

Palavras-chave: Exposições de arte. Arte brasileira. Galeria Whitechapel. Hélio Oiticica

Abstract: The communication talks about two Brazilian art exhibitions held at the Whitechapel Gallery in London, England, in the years 1945 and 1969. The first, called

Brazilian Modern Paintings Exhibition, assembled 168 drawings and paintings by 70 artists from Brazil, donated to be sold for the benefit of the *Royal Air Force Benevolent Fund*. The second featured a retrospective of the recent work of Hélio Oiticica, accompanied by a new proposal, the environment Eden. The main issue was to determine to what extent these shows constituted political strategies of internationalization of national art, and what was the local reception of such initiatives. The results showed that they didn't constitute propositions of the Brazilian government, and their reception venue was reticent, with sympathy in the first case and distrust in the second.

Keywords: Art Exhibitions. Brazilian art. Whitechapel Galery. Helio Oiticica.

Introdução

A comunicação trata de duas exposições de arte brasileira realizadas na Galeria Whitechapel, em Londres, Inglaterra, nos anos de 1945 e 1969. A primeira, denominada *Modern Brazilian Paintings Exhibition*, reuniu 168 desenhos e pinturas de 70 artistas do Brasil, doadas para serem vendidas em benefício da *Royal Air Force Benevolent Fund*. A mostra trazia também 162 fotografias sobre arquitetura que constituíram a exposição/livro *Brazil Builds*. Já a segunda trazia uma retrospectiva da obra

de Hélio Oiticica, acompanhada de uma proposta nova, o ambiente Éden, conhecido também como *Whitechapel Experience*.

O *corpus* principal da pesquisa partiu de uma investigação de campo nos arquivos da Galeria Whitechapel em abril de 2012, tomando por base os catálogos de exposição, a correspondência entre o diretor da galeria, o artista, o curador e os representantes do Itamaraty (corpo diplomático brasileiro) e também a fortuna crítica de notas, resenhas, notícias e divulgação nos jornais locais.

A Galeria Whitechapel foi inaugurada em 1901, com um projeto de Charles Harrison Townsend, constituindo uma das mais antigas galerias de arte públicas de Londres e visava levar cultura e educação para a área degradada de East London. Em sua história, a instituição abrigou mostras importantes, como *Guernica*, de Picasso, em 1939, as primeiras exposições na Inglaterra de Pollock e Rothko, e a mostra que deflagrou a arte pop, *This is Tomorrow*.

É possível perceber que a galeria teve (e tem) um papel de certa forma diplomático, na medida em que estabelece relações internacionais importantes com outros países. Por outro lado, desde sua fundação demonstra um compromisso com a arte contemporânea, expondo tendências e artistas significativos de cada época.

Considerando esses aspectos, é possível construir hipóteses sobre as duas primeiras mostras brasileiras na Whitechapel, tentando verificar em que medida constituíram estratégias políticas de internacionalização da arte nacional, e qual a recepção ou resultado de tais iniciativas.

A exposição de 1945, por sua própria estrutura, aliando *Brazil Builds*, que reconhecidamente teve papel pioneiro na divulgação e consagração da arquitetura moderna brasileira, a uma seleção pautada no modernismo das décadas de 1930 e 1940 (Portinari, Anita Malfatti, Tarsila, Segall, Cícero Dias, Pancetti e Heitor dos Prazeres, entre outros), já demonstra um caráter deliberadamente ostensivo de propaganda cultural da era Vargas.

Porém, a presença de Oiticica, em 1969, em plena ditadura militar e no contexto do A.I. 5, parece estranha, e convida a uma investigação mais detida e reflexiva. A partir de uma pesquisa de campo no arquivo da Galeria Whitechapel, tomando por base a correspondência entre o diretor da galeria, o artista, o curador e os representantes do Itamaraty (corpo diplomático brasileiro) e também a fortuna crítica de notas, resenhas, notícias e divulgação nos jornais locais, tenta-se desvendar como a mostra de um artista experimental, polêmico e irreverente tenha obtido apoio financeiro e logístico do governo brasileiro.

Por outro lado, colocar-se-ão em questão as manifestações críticas diante de das duas exposições, tentando verificar sua recepção, e portanto o efetivo efeito de internacionalização da produção brasileira no contexto da Inglaterra.

Modern Brazilian Paintings Exhibition

Segundo o próprio catálogo, as obras reunidas na *Modern Brazilian Paintings Exhibition* foram doadas pelos

artistas brasileiros que organizaram a mostra em conjunto com o *British Council*.

Para Water Zanini (1991, p. 175), foi a mais “ampla e densa” das exposições brasileiras enviadas ao exterior durante a Era Vargas, e contrasta com as demais da época por ter sido de iniciativa dos próprios artistas, e não do governo. Organizada na fase final da guerra, foi enviada para a Inglaterra em 1944 e tinha fins “culturais, políticos (solidariedade aos aliados na causa contra o nazi-fascismo) e beneficentes (a venda das obras reverteria para a *Royal Air Force*)” (ZANINI, 1991, p. 147). Segundo o historiador, surgiu da movimentação de artistas e intelectuais, durante muitos meses e foi bastante trabalhosa. Exposta primeiramente na *Royal Academy of Art*, em Londres, entre novembro e dezembro de 1944, depois circulou entre março e agosto de 1945 pelas cidades de Edimburgo, Glasgow, Bath, Bristol, Manchester, retornando a Londres na Galeria Whitechapel.

O fato de estar acompanhada das imagens de *Brazil Builds*, mostra organizada para o Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943 e que obteve grande sucesso, divulgando a arquitetura moderna brasileira, é de suma importância, pois de algum modo respaldava a mostra de Artes Plásticas com uma produção de grande repercussão internacional.

O prefácio do catálogo é assinado pelo poeta, escritor, crítico de arte e de arquitetura Sacheverell Sitwell, que comenta que os artistas “pobres e lutadores” que doaram suas obras vêem sua pintura “com seriedade” (SITWELL, 1945, p. 3). O crítico nota tendências modernas e contempo-

râneas que considera próximas da produção do Norte da Europa. Acha que, assim como com a arquitetura, os brasileiros assimilam a influência estrangeira tornando-a própria. Vê como característica da pintura brasileira a “nota tropical”. Comenta sobre Portinari e Segall, e enfatiza o jeito “primitivo” de Cícero Dias e Heitor dos Prazeres. Também cita Guignard e as cenas de telhado de Ouro Preto, lembrando a origem portuguesa do Brasil.

Sitwell considera que teria sido importante a presença no Brasil de nomes modernos de “primeira linha” franceses ou ingleses em vez de artistas da Europa Central, e murais de Picasso em vez da influência de Portinari ou Rivera. Acredita que a pintura brasileira ainda não conseguiu o mesmo feito da arquitetura de aculturar as influências europeias. Vê sinais de consciência, vitalidade e talento, mas acha que os pintores ainda não estão bem certos de sua direção. As pinturas seriam brasileiras ainda apenas como assunto, e não como essência, mas acredita que irão prosperar.

O catálogo contém também um texto de Ruben Navarra, que no mesmo ano foi publicado na Revista Acadêmica como “Iniciação à pintura brasileira contemporânea”. Navarra fala de Segall, Anita, Tarsila, e destaca Pancetti e Heitor dos Prazeres, sendo este para ele o mais original, por ser negro e autodidata. Navarra defende a existência de uma “atmosfera brasileira” na pintura, que deve retratar, como assunto, as “coisas da terra”: a paisagem, a luz, a cor, o homem e sua fisionomia, sua cultura, etc. (NAVARRA, 1945).

Para Annateresa Fabris (2010), o viés realista do crítico paraibano impera sobre a ideia de uma “qualidade” que independe do assunto (que geraria a arte abstrata, a qual ele se opõe). José Augusto Ribeiro e Taisa Palhares observam no texto um destaque a Guignard, cujas qualidades estariam em seu regionalismo, sua ingenuidade, o avesso a um virtuosismo técnico, e um enternecimento que consolidaria a vitória do modernismo brasileiro frente ao academicismo em uma segunda geração “post-modernista” (RIBEIRO, 2009, p. 59-60); PALHARES, 2010, p. 24-28).

Ou seja, a mostra oferecia, de modo menos heterogêneo (como observa Zanini) as duas gerações modernistas acrescidas de artistas que traziam certa “ingenuidade” ou “primitivismo”, como Prazeres ou Guignard, inclusive privilegiando a presença destes (a Portinari) como artistas que conquistaram uma modernidade pictórica já plenamente brasileira.

No arquivo da galeria encontra-se uma única nota de jornal local que fala sobre o “estilo brasileiro” que poderia vir a ser uma “grande arte”. A nota destaca a arquitetura com um parágrafo inteiro dizendo como Le Corbusier e os *brise soleils* deram bons exemplos para a criação de uma grande arquitetura.

Podemos perceber que esta exposição de certo modo foi construída a partir do crescente prestígio da arquitetura e da arte brasileira, em especial nos Estados Unidos, país que recebeu a maioria das exposições de arte brasileira no exterior nas décadas de 1930 e 1940, fato destacado por Zanini.

É curioso pensar que, mesmo já tendo passado por Londres, a mostra retorna em outro local expositivo, a Galeria Whitechapel, que como mencionamos atendia a uma questão social (um bairro periférico), ao mesmo tempo que divulgava novas tendências da arte moderna. Outro ponto, que ainda merece ser investigado, é o fato da venda das obras, ou seja, qual o resultado, em termos das coleções locais inglesas, da aquisição das obras expostas.

Até que ponto essa mostra, mesmo não organizada pelo governo, não reflete também os ideais da Era Vargas em seu enaltecimento por valores nacionalistas, presentes em ambos textos do catálogo? A promessa de uma “arte brasileira” original, desejada nacionalmente e esperada pelo público inglês, responderia a uma internacionalização sem conflitos, produto de exportação exótico e simpático em tempos (ainda) de guerra.

Oiticica na Whitechapel

Hélio Oiticica conheceu Guy Brett em 1965, quando este visitou o Brasil para realizar uma matéria sobre a Bienal de São Paulo para o jornal *The Times*. Brett, um jovem crítico de arte de 23 anos, estava ligado à galeria Signals, de Londres, fundada por Paul Keller e David Medalla, que promovia arte contemporânea de caráter experimental e que tinha exposto naquele mesmo ano o trabalho de Lygia Clark.

Ao ver os Bólides de Oiticica, Brett entusiasmou-se com sua obra e convidou-o para expor na Signals. Porém,

após o artista brasileiro já ter despachado um conjunto de trabalhos para Londres, a galeria foi fechada e Brett guardou as caixas em seu apartamento, aguardando uma oportunidade para poder mostrá-las e divulgar sua produção.

O crítico encontra, então, Bryan Robertson, diretor da Galeria Whitechapel, e o convida a conhecer as obras de Oiticica em sua residência, no início de 1967. Robertson reconhece o talento do artista, e Brett o convence a realizar a exposição na Whitechapel. A carta, com o convite, é enviada a Oiticica e Brett inicia um processo de intermediação, tentando sanar as dificuldades da proposta. Brett escreve a Oiticica ponderando que a galeria pública seria mais adequada a seu trabalho e também que o espaço seria maior (BRETT, 1967).

O convite é feito justamente enquanto Hélio Oiticica está executando o ambiente Tropicália para a mostra Nova Objetividade Brasileira, no MAM do Rio de Janeiro. Oiticica, sabendo da ampla sala de exposições da galeria londrina, inicia uma série de projetos e ideias para a construção de um novo ambiente, que seria exposto em conjunto, abarcando os bólides e parangolés que já estavam na Inglaterra.

Ao mesmo tempo, Brett pede que Robertson entre em contato com a embaixada brasileira, por meio de Vera Pacheco Jordão, para tentar conseguir, a princípio, o retorno das obras, e mais tarde uma complementação de verba, que incluiria a ida e permanência do artista em Londres, além de despesas de montagem e manutenção.

Há uma troca de correspondência entre a diplomacia brasileira e a galeria, que mostra do governo brasileiro uma boa vontade, mas ao mesmo tempo certa reticência quanto ao apoio. Oiticica se manifesta dizendo que preferia uma ajuda do British Concil, pois não confiava na Embaixada Brasileira, que temia querer modificar seu trabalho. Mário Pedrosa colabora fazendo também uma intermediação junto a Robertson, atestando a qualidade de Oiticica.

Nota-se aqui que se estabelece um embate. O ano de 1968 transcorre com indecisões da data da exposição, inicialmente para setembro, depois dezembro. Robertson deixa então a diretoria da Whitechapel, sendo substituído por Mark Glazebrook. As finanças da galeria estavam em má situação, pois Robertson administrava de modo livre e despreocupado, para terror dos curadores da instituição.

Oiticica compra sua passagem e encaminha-se para Londres em novembro, juntamente com o poeta Torquato Neto, solicitando da galeria uma confirmação da data. É solicitada intervenção do escritor Antonio Olinto, recém-nomeado adido cultural em Londres. A mostra finalmente abre em fevereiro, causando as mais variadas recepções do público. Nela estavam capas, bólides, núcleos, e os ambientes Tropicália e Éden.

Pelo que se vê, a exposição atraiu muito público. Segundo Brett, o grupo experimental criado por Medalla, *Explodind Galaxy*, permanecia muito tempo e diariamente na mostra, além de muitos jovens que, entre outras coisas, jogavam bilhar na mesa instalada em uma das salas. Oiticica achava engraçada, mas muito informal, a reação

das pessoas, que em pleno inverno britânico tiravam os sapatos e andavam na areia, água, pedrinhas. Assim, propôs a intervenção de monitores para explicar ao público a proposta.

Porém, muitas revisões nos jornais falam negativamente, considerando a proposta de Oiticica fraca, sem fundamento, e sem a capacidade de reflexão que é colocada na teoria de seus textos.

Edwin Mullins, por exemplo, contradiz as supostas falas (por sua interpretação) de Oiticica e Brett, dizendo que arte não constituía uma terapia, e que seria melhor andar de maneira aleatória na água e na areia de uma praia do que a simulação criada por Oiticica, para “recobrar a experiência de existência no mundo” (MULLINS, 1969).

Elizabeth Glazebrook (1969) declara que as manifestações de Oiticica seriam irrelevantes para a crítica de arte e que suas frases, como “natureza metafísica”, “transformação de imagens comuns” e “apropriação ambiental” descreveriam os lugares comuns de contextos incomuns para alterar ou afiar sua significância ao observador.

Já o *Daily Mirror*, em um artigo intitulado “Como ser um rebelde”, fala que a arte de Oiticica é revolucionária. Explica que a Tropicália não era bem vista pelo governo de Costa e Silva. Menciona que os músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso ficaram presos por um mês, e que Oiticica teria falado que o governo seria um dos mais fascistas. Fala que os britânicos poderão julgar por si mesmos a subversão de tais obras e que a questão seria a participação e experimentação

com os pés descalços. Finaliza questionando se Costa e Silva e os militares se importam com isso, seja a revolução política ou estética.

Um dos motivos para tal perseguição política foi a presença de um estandarte de Oiticica, com a imagem de Cara-de-Cavalo, um traficante da favela perseguido e morto pela polícia, acompanhado da frase: “seja marginal, seja herói”, no palco do show de Gil com os Mutantes na boate Sucata, um ano antes. O governo aproveitou o fato para promover o fim da temporada e que teve por consequência o exílio dos artistas (em Londres) (GOES, 2007).

O diário *Sunday Telegraph* publica nota divulgando a exposição, acompanhando uma foto que mostra Oiticica com um parangolé no qual aparece a figura de Che Guevara. A legenda fala que os “saris” seriam usados pelas pessoas e seriam reversíveis, de modo a poder se esconder da polícia.

Uma das grandes novidades de Éden, além das tendas com materiais sensoriais, eram os *Ninhos*. Concebidos para que os participantes (o público) de fato morassem neles, o habitante poderia levar seus objetos pessoais ou qualquer outra coisa de modo a torná-lo pessoal. Sua estrutura era feita de madeira de modo a configurar agrupamentos de celas, separados por tecidos que funcionavam como cortinas. Palha e borracha poderiam ser inseridas de modo a esconder ou proteger as pessoas.

Segundo Laura Harris (2009), as fotografias e os relatos mostram que os *Ninhos* eram pouco utilizados durante a mostra, frequentemente vazios ou com espectadores olhando em seu interior, mas não entrando ou habitando,

como previra Oiticica. O próprio artista levava seus poemas, penetrava os Ninhos e deixava-os para o próximo ocupante.

Os Ninhos foram um pouco modificados para uma breve residência na Universidade de Sussex, ganhando maior flexibilidade e sendo efetivamente ocupados pelos estudantes. Outra versão foi colocada no ano seguinte na mostra Information, realizada no MOMA de Nova York, com talvez maior sucesso que na Whitechapel.

Sobre a época de Oiticica em Londres, Susan Hiller, na ocasião da primeira grande retrospectiva do artista na Europa, em 1992, escreve uma resenha na qual aponta que Oiticica não capitalizou seu sucesso ou promoção para construir uma carreira internacional. Ela acredita que ele não pensava na arte como uma carreira, mas como prazer e delírio. O fato de considerar a exposição como “experimento” ou “experiência” seria um ponto a se considerar. Se o olhar do espectador era a sua participação e percepção física do ambiente, o olhar do artista era mais transcendente e meditativo, como aparecem em seus textos, de caráter mais abstrato. A autora conclui, sobre a incompreensão do meio inglês a sua obra:

Oiticica's assault on good taste, his involvement with delinquency, marginality, drugs, transgressive sex, and the trance states induced by colour, samba and rock'n'roll may be one reason for this. It is just as possible that his deep commitment to art theory feels too foreign and his political acumen too unsettling to appeal to a repressed audience in a depressed era. (HILLER, 1992)

Podemos perceber, pela troca de cartas e pela recepção dos periódicos de Londres, que a presença de Hélio Oiticica na Inglaterra foi de fato bastante controversa.

Houve uma intervenção do governo brasileiro em apoiar a mostra, porém mediada por uma desconfiança equivalente. Os adidos culturais que ajudaram, de fato, por serem intelectuais do meio artístico, esforçaram-se por contribuir para a realização do evento, mas ficava claro que tal iniciativa não tinha respaldo do governo militar, que em verdade via com maus olhos a produção “marginal” de Oiticica, assim como de outros artistas próximos a ele. Vanguarda e revolução ainda estavam muito ligados na mente conservadora da sociedade, de tal forma que a distinção entre uma proposta libertária e outras práticas de esquerda se confundiam e tornavam as ações desfocadas e mal compreendidas.

A ação artística de Hélio Oiticica consegue se realizar quase que “apesar” das instituições, mais por meio dos agentes (pessoais) do que da funcionalidade dos cargos. O desconforto de não se poder prever exatamente o que o artista estaria planejando, que em poucos anos transformou-se de (ainda) objetos estéticos (mesmo em seu limite – os bólides), para o programa ambiental (a constituição de ambientes penetráveis) e, além, para uma proposição comportamental aberta e instável, desdobrada em Éden e especialmente nos Ninhos, gerou uma preocupação e uma insegurança em ambos os lados da corda esticada (Embaixada Brasileira e Galeria Whitechapel).

O próprio suposto sucesso da mostra é contraditório. O contexto artístico alternativo de Londres apoiou e interagiu com as obras, enquanto um público mais tradicional (senão conservador) percebeu-as como um tipo de “parque de

diversões” tropical no inverno londrino. A insistência de Oiticica por colocar monitores, publicar textos, esclarecer sua teoria do “crelazer”, dizia respeito à defesa de uma causa, e à seriedade de suas propostas e de sua teoria.

Em textos e cartas o artista se preocupa com a continuidade de seu trabalho. Fazer filmes? Deslocar-se para Nova York? Abandonar a “carreira” da arte depois do “Brasil diarreia” e da banalização da Tropicália?

Os efeitos práticos de sua estada em Londres só puderam ser percebidos décadas depois. Se em 1992 Susan Hiller acredita que a Inglaterra ainda não está preparada e não foi tocada pela arte de Oiticica, em 2007 a cena se inverte com uma significativa exposição na Tate, a aquisição de obras para a coleção e a publicação de um livro sobre a passagem de Oiticica pela cidade.

A própria Whitechapel voltou a receber obras do artista mais recentemente, com a montagem póstuma de algumas das Cosmococas, que certamente desenvolvem os Ninhos, mudando talvez o rumo da proposta para um outro estado de consciência e percepção.

Enfim, se o alcance imediato da Experiência Whitechapel pode ser ponderada, o tempo se encarregou de construir bases e sedimentar a nova linguagem para os novos públicos da arte.

Referências Bibliográficas:

ASBURY, Michael. Hélio Oiticica and the notion of the popular in the 1960s. Arara, n.3. Colchester: University of Essex. Disponível em: http://www.essex.ac.uk/arhistory/arara/99-04.archive/issue_three/paper3.html. Acesso em: 21 mar. 2013.

BRAGA, Paula Priscila. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, 2007.

- BRETT, Guy. Carta a Bryan Robertson. 06 abr. 1967.
- BRETT, Guy. Carta a Hélio Oiticica. 28 mar. 1967.
- BRETT, Guy. Entrevista: Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim nos tornamos amigos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XIV, n.14, 2007, p. 207-237.
- BRETT, Guy. Hélio Oiticica. Tate's Online Research Journal. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/brett.htm>. Acesso em: 21 mar. 2013.
- BRETT, Guy. Helio Oiticica: Whitechapel Experience. London: Whitechapel Gallery, 1969.
- BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.
- FABRIS, Annateresa. Realismo versus formalismo: um debate ideológico. *Baleia na Rede*, Marília, ano 7, v.1, n.7, p. 310-327, dez. 2010. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/1518/1322>>. Acesso em: 25 ago 2013.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). Lygia Clark . Hélio Oiticica. *Cartas 1964- 1974*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GLAZEBROOK, Elizabeth. Art: on Helio Oiticica and Jan Haworth. *Queen*, feb.19, 1969.
- GOES, Paula. Oiticica e a tropicalondon. *Digestivo Cultural*, 12 nov. 2007. Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=231\[21/03/2013 18:14:32\]](http://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=231[21/03/2013 18:14:32])
- GRUBERT, Sara Cristiane Jara. *Oiticica: limites de uma experiência limite*. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, 2006.
- HARRIS, Laura. *Experiments in Exile: C. L. R. James and Hélio Oiticica in the United States*. Doctor of Philosophy. New York University. September, 2009.
- HILLER, Susan. Earth wind and fire. *Frieze*, Issue 7, November-December 1992. Disponível em: [http://www.frieze.com/issue/article/earth_wind_and_fire/\[21/03/2013 18:07:58\]](http://www.frieze.com/issue/article/earth_wind_and_fire/[21/03/2013 18:07:58])
- HOW to be a Rebel. *Daily Mirror*, feb. 24, 1969, p. 5.
- JORDÃO, Vera Pacheco. Carta a Bryan Robertson. 15 jul. 1968.
- LINS, Vera. Crítica em tempos de guerra: Ruben Navarra e os anos 40. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 12, n.12, p. 113-117, 2005.
- MULLINS, Edwin. This other – and unnecessary - eden. *Sunday Telegraph*, march 4 1969.
- NAVARRA, Ruben. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica*, ano X, n. 65, p. 16-31 e 48, abr. 1945.
- NAVARRA, Ruben. *Jornal de Arte*. Campina Grande: Comissão cultural do Município/ Prefeitura Municipal de Campina Grande, 1966.
- OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Carta a Bryan Robertson. 1967.

OITICICA, Hélio. Carta a Guy Brett. 03 abr. 1967.

OITICICA, Hélio. Carta a Mário Pedrosa. Nov. 1968.

OITICICA, Hélio. O q faço é música. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010.

RIBEIRO, José Augusto Pereira. Guignard e o ambiente artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

ROBERTSON, Bryan. Carta a Hélio Oiticica. 26 mar. 1967.

ROBERTSON, Bryan. Carta a Vera Pacheco Jordão. 10 jul. 1968.

SITWELL, Sacheverell. Preface. Modern Brazilian Paintings Exhibition. London: 1945, p. 3-7.

SUNDAY TELEGRAPH, feb. 23, 1969.

ZANINI, Walter. Exposições coletivas brasileiras no exterior (decênios de 1930 e 1940). In: BRITES, CATTANI, KERN (org.). Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991, p. 175-180.

