O território do significado: a identidade na poética de Hélio Melo e Rubem Valentim

The "Territory of Meaning": identity in the work of Hélio Melo and Rubem Valentim

Francione Oliveira Carvalho

RESUMO

Nesse artigo três questões nos interessam em particular: a dissolução das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular, o tema da memória e a questão da afirmação de identidades. Para compreendermos como essas questões surgem na arte contemporânea brasileira nos deteremos nas obras de dois artistas nacionais que marcaram o panorama artístico da segunda metade do século XX: Rubem Valentim (1922 – 1991) e Hélio Melo (1926 – 2001). Buscando apontar as heranças indígenas e africanas presentes nas obras desses artistas e dialogando com a história e a cultura local que sustentam suas criações. Ambos os artistas criam poéticas a partir de um "território do significado", conceito que compreende o território além da noção geográfica de delimitação e ocupação do espaço, dialogando com as estruturas de sentimentos, experiências, crenças e valores que produzem o reconhecimento e o pertencimento aos grupos.

Palavras: Arte contemporânea brasileira. Identidade. Memória. Cultura.

ABSTRACT

In this article three issues in particular concern us: the dissolution of boundaries between high art and popular art, the subject of memory and the question of the affirmation of identities. To understand how these issues arise in the contemporary Brazilian art we will consider the works of two artists that marked the national art scene of the second half of the twentieth century: Rubem Valentim (1922 - 1991) and Helio Melo (1926-2001). Pointing the indigenous and African heritage in the works of these artists and dialogue with history and local culture that sustain their creations. Both artists create poetry from a "territory of meaning," a concept encompassing the territory beyond the notion of geographical delimitation and occupation of space, dialoguing with the structures of feelings, experiences, beliefs and values that make the recognition and belonging to groups.

Keywords: Brazilian contemporary art. Identity. Memory. Culture.

A arte contemporânea é uma forma de produção que só pode ser entendida no seu tempo, no seu lugar e no seu contexto. Ela reflete o espírito da nossa época, em que as mudanças são mais rápidas do que a nossa capacidade de compreendê-las. Rica em significados e às vezes de difícil comunicação com o público devido a sua complexa utilização do vocabulário

expressivo, ela traz para a cena artística "vozes" e discursos que durante a recente história da arte brasileira nem sempre se fizeram presentes.

Para Barthes a contemporaneidade é um fenômeno bastante complexo, pois uma das formas de apreciá-la e compreendê-la é deixar de lado o calendário e a cronologia, para que o contemporâneo envolva também outras dimensões. Devido a essa razão, vemos diversos autores defenderem a necessidade de pensarmos a arte e o conhecimento a partir de um posicionamento interdisciplinar. Paviani (2008) afirma que a função da interdisciplinaridade é a de atender à necessidade de resolver problemas científicos novos e urgentes, dentro de uma determinada concepção de realidade, de conhecimento e de linguagem.

A interdisciplinaridade oferece uma maneira diferenciada de tratar a pesquisa e os problemas ao propor uma aproximação dos saberes e um diálogo entre as disciplinas, até então fechadas cada qual no seu escaninho. Entretanto, é importante registrarmos que a visão interdisciplinar não é algo novo na história, já que ao voltarmos o olhar para o passado veremos que em diversos momentos, pesquisadores lançaram mãos de diversos recursos e conhecimentos para compreenderem os objetos estudados e artistas a utilizaram para enriquecer seus estudos e suas poéticas.

O olhar interdisciplinar por ser plural pode nos ajudar a refletir sobre a arte contemporânea, ela mesma cada vez mais livre de limites de linguagens e de fronteiras definidas. Hoje se discute muito a validade de alguns rótulos ou identificações, tal como Arte Naif, Arte Feminina, Arte Afro-Brasileira ou Arte Latino-Americana. Identificar um artista ou obra a partir de uma dessas categorias operatórias seria uma atitude *anticontemporânea* afirmam alguns críticos, já que vivemos num período onde a liberdade expressiva e de linguagens sobrepõem-se às correntes ou pretensos movimentos artísticos.

Entretanto, as reivindicações pelo reconhecimento étnico ou de gênero ocorridas a partir da segunda metade do século XX, fez com que estimulasse nas pessoas a necessidade de tanto compreender as suas origens como afirmar a sua identidade. Confrontados com a perda de elos referenciais significativos, no campo dos valores histórico-culturais, muitos artistas passaram a procurar as suas raízes identitárias, que se encontravam difundidas no espaço social de modo impreciso e sem autenticidade, fazendo deste resgate um elemento importante de suas poéticas. Assim, memórias individuais e coletivas fundem-se na obra artística possibilitando um diálogo com a problemática da identidade, uma questão ainda recorrente na arte que se produz e se pensa hoje em todo o mundo.

Através de uma grande diversidade de técnicas, materiais e temas a arte contemporânea produzida no Brasil traz problemáticas que nos ajudam a compreender melhor a sociedade onde vivemos:

> Um aspecto importante da arte contemporânea está no fato de ela lidar com realidades de nossas vidas cotidianas, revelando uma vontade transformadora, um desejo de desconstrução de significados e de construção de resignificações. O artista se posiciona como um homem de seu tempo que se interessa pelo que interessa aos seus contemporâneos (GONÇALVES, 2005, p. 40).

Nesse artigo três questões nos interessam em particular: a dissolução das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular, o tema da memória e a questão da afirmação de identidades. Para compreendermos como essas questões surgem na arte contemporânea brasileira nos deteremos nas obras de dois artistas nacionais que marcaram o panorama artístico da segunda metade do século XX: Rubem Valentim (1922 – 1991) e Hélio Melo (1926 – 2001).

A poética de Hélio Melo

O artista acreano Hélio Melo foi seringueiro durante trinta anos de sua vida, além de catraieiro de barco de passageiros no rio Acre. Autodidata, não completou o primeiro ciclo do ensino fundamental, o que não o impediu de sozinho aprender a desenhar, tocar violino e a escrever, a partir de 1975, livros que contam a história da exploração da borracha na floresta amazônica.

Ligada aos aspectos da cultura nortista, a obra de Hélio Melo dialoga com as tradições indígenas da região. A técnica de produção de tintas a partir de elementos naturais tão característica da criação indígena foi utilizada pelo artista como recurso expressivo. Em suas obras o látex torna-se aglutinante e as cascas de árvores, sementes e frutos tornam-se pigmentos, tal como podemos ver na obra *Sem título*, de 1981, onde utiliza nanquim junto a sumo de folhas sobre cartolina. Hélio Melo afirmava que foi observando como os índios que viviam na região amazônica exploravam os recursos naturais que sensibilizou-se pela questão da defesa da natureza e da sua transformação em matéria prima.

Fig. 1. *Sem título*, Hélio Melo, 1981. Nanquim e sumo de folhas sobre cartolina. 27 x 33. In coleção SESC Acre, Rio Branco. Fonte: Como Viver Junto – Catálogo da 27º Bienal de São Paulo. São Paulo: Cosac & Naiff, 2008.

Segundo José Roca (2008), um dos curadores da 27º bienal de São Paulo, as obras de Hélio Melo fazem referências ocultas aos personagens, mitos e costumes da floresta. A complexidade de seus códigos de representação faz com que os espectadores desatentos ou desconhecedores de suas referências não consigam perceber de imediato o teor crítico de suas obras.

Fig. 1. *Estrada da floresta*, Hélio Melo, 1983. Pintura sobre compensado 112,5 x 208 cm. In coleção Fundação Elias Mansour, Rio Branco, Acre. Fonte: Como Viver Junto – Catálogo da 27º Bienal de São Paulo. São Paulo: Cosac & Naiff, 2008.

Exposta em 2006 na 27º Bienal de São Paulo intitulada "Como viver junto", a obra *Estrada da floresta* trata do processo de extração da borracha, do cotidiano do seringueiro ao mesmo tempo em que dialoga com a história e a cultura da região amazônica. Um seringueiro se aproxima de uma grande árvore, formada por galhos, que segundo José Roca (2008) apontam trilhas na selva, os braços de árvores seriam os caminhos possíveis, os ramos remetem a árvores que serão sangradas em busca de látex e os nós indicam paragens de descanso para o trabalhador.

Explorada em pequena escala desde o início do século XIX, a extração da borracha intensificou-se na Amazônia a partir de 1850. Com a comercialização do produto em nível internacional, principalmente entre os anos de 1905 e 1912, época de seu apogeu, quando toda a economia brasileira e em particular a do Amazonas, passou a depender unicamente da extração do látex.

Porém, na segunda metade do século XIX, ingleses levaram sementes selecionadas de seringueiras para suas colônias do sudeste asiático, onde se desenvolveram rapidamente. Já no início do século XX, começa a chegar no mercado internacional sua primeira produção, causando uma queda dos preços da borracha

na Amazônia. A partir dai a produção asiática entrou em ascensão e a da Amazônia entrou em declínio.

Enquanto que no Brasil a presença de fungos exigia que as seringueiras fossem plantadas em distâncias de cerca de 100 metros uma da outra, as seringueiras asiáticas, invulneráveis à ação dos fungos, ficavam próximas umas das outras, o que diminuía o tempo de extração do látex, e conseqüentemente, aumentava a produção. Além desse problema, no Brasil eram acrescidos outros, como a dificuldade para se locomover na mata, o atraso na entrega da produção devido a distância do posto de venda e a falta de replantio de mudas.

Diante desta concorrência desigual a borracha do Amazonas não resistiu à competição do produto asiático que, em poucos anos, substituiu quase inteiramente os mercados produtores. A partir daí o governo brasileiro iniciou a implantação de planos de desenvolvimento da Amazônia com o objetivo de recuperar a decadente produção do látex. Apoiado pelos Estados Unidos, o Brasil criou a partir de 1941 um programa de incentivo a extração do látex e da produção da borracha.

> O seringueiro leva um rifle, está armado. Este seringueiro-soldado é o próprio Hélio, que foi um "soldado da borracha". Hélio é um dos quase 60 mil jovens brasileiros que participaram de um programa liderado pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial (...) Para um incremento tão importante era preciso mais de 100 mil trabalhadores, razão pela qual se lançou uma agressiva campanha de propaganda do programa. Os famintos do Nordeste, afetados por uma seca que parecia não ter fim, foram bombardeados por imagens tendenciosas, cartazes que mostravam o látex jorrando das árvores para ser coletado, sem esforço, em baldes (...) Dos quase 60 mil soldados da borracha enviados para a Amazônia entre 1942 e 1945, quase metade morreu na selva (ROCA, 2008, p. 132).

Podemos constatar que mesmo não tendo uma formação convencional ou erudita, o artista Hélio Melo criou uma obra que distancia-se do universo ingênuo atrelada aos artistas *naifs*, porém, sem esquecer-se de sua ligação com as tradições culturais de sua origem. A obra do artista dialoga com a memória que compõe sua identidade. É por intermédio dessa memória que constrói sua história e a compartilha com os outros através da sua obra.

Canton (2001) afirma que a memória física ou psíquica é uma das principais questões da arte contemporânea, e que muitos artistas revelam em suas obras elementos que formam suas identidades. Para o filósofo canadense Charles Taylor, sabemos quem somos a partir do momento que compreendemos aquilo que tem importância para nós. "Saber quem sou é uma espécie de saber em que posição me coloco" (1997, p. 44). A identidade de um indivíduo é definida pelos compromissos e identificações que determinam as suas escolhas e que fazem parte das suas configurações morais.

> As configurações proporcionam o fundamento, explicito ou implícito, de nossos juízos, intuições ou reações morais em qualquer das três dimensões. Articular uma configuração é explicar o que dá sentido a nossas respostas morais. Isto é, quando tentamos explicitar o que pressupomos ao julgar que dada forma de vida vale de fato a pena, quando colocamos nossa dignidade numa certa realização ou posição ou quando

definimos de dada maneira nossas obrigações morais vemo-nos articulando, o que tenho denominado "configurações" (TAYLOR, 1997, p. 42).

> [...] Defino quem sou ao definir a posição a partir da qual falo na árvore genealógica, no espaço social, na geografia das posições e funções sociais, em minhas relações íntimas com aqueles que amo e, de modo também crucial, no espaço de orientação moral e espiritual dentro do qual são vividas minhas relações definitórias mais importantes (TAYLOR, 1997, p.54).

Ao utilizar a memória como recurso expressivo e trazer à tona as experiências vividas próximas aos indígenas da Amazônia, Hélio Melo revela algumas das configurações morais que sustentam sua obra, possibilitando uma ampliação do entendimento de sua poética artística.

A poética de Rubem Valentim

O resgate da memória como afirmação da identidade também pode ser percebido na obra do pintor e escultor Rubem Valentim (1922 – 1991). Nascido em Salvador, na Bahia, tal como Hélio Melo não teve uma formação especifica em artes plásticas, porém, oriundo de uma nascente classe média negra teve acesso à universidade pública onde cursou odontologia e posteriormente jornalismo. Após ter dialogado com o movimento abstrato baiano do final da década de 40, transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1957, época em que o Concretismo marcava o panorama artístico brasileiro.

Iniciado em 1952 em São Paulo a partir do Grupo Ruptura, o Concretismo defendia a racionalidade das formas baseada nas propostas modernas de artistas como Piet Mondrian (1872 – 1944), Kazimir Malevitch (1878 – 1935) e Nikolaus Pevsner (1902 – 1983). Criado em 1954 no Rio de Janeiro, o Grupo Frente inicialmente ratificava as idéias dos artistas paulistas, porém, na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1956, no MAM-SP, percebeu-se uma lacuna entre os dois grupos, já que a carioca rejeitava a arte ligada à funcionalidade e o racionalismo como defendia o Grupo Ruptura. O que fez que em 1959, o grupo Frente inaugurasse a *I Exposição de Arte Neoconcreta* no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, afastando-se definitivamente do concretismo paulista. Nesse mesmo ano é publicado o Manifesto Neoconcreto, escrito por Ferreira Gullar (1930) e assinado por Amilcar de Castro (1920 – 2002), Frans Weissmann (1911 – 2005), Lygia Clark (1920 – 1988), Lygia Pape (1927 – 2004), Reinaldo Jardim (1926) e Theon Spanúdis (1915 – 1986).

Alguns críticos apontam uma convergência entre as idéias dos concretistas e a obra de Rubem Valentim, chegando mesmo a enquadrá-lo como artista concretista, idéia descartada pelo próprio artista:

> Nunca fui concreto. Tomei conhecimento do Concretismo através de amizades pessoais com alguns de seus integrantes. Mas logo percebi, pelo menos entre os paulistas, que o objetivo final de seu trabalho eram os jogos óticos, e isto não me interessava. Meu problema sempre foi conteudístico (a impregnação mística, a

> tomada de consciência de nossos valores culturais, de nosso povo, do sentir brasileiro). Claro, mesmo não tendo participado do Concretismo, percebi entre seus valores a idéia da estrutura que se adequava ao caráter semiótico de minha pesquisa plástica. Mas posso dizer que sempre fui um construtivo (in AMARAL, "Projeto Brasileiro Construtivo da Arte", São Paulo/Rio, 1977, pág. 292).

As composições de Rubem Valentim, como já disse Mário Pedrosa (1967 apud FONTELES, BARJA, 2001, p. 39), são dominadas pela carga simbólica dos signos afro-brasileiros, que trabalhadas pelo artista transfiguram-se em formas abstratas e geométricas, como podemos ver na obra *Emblema-Logotipo-Poético (Escritura)*, de 1974 e *Emblemágico*, de 1981.

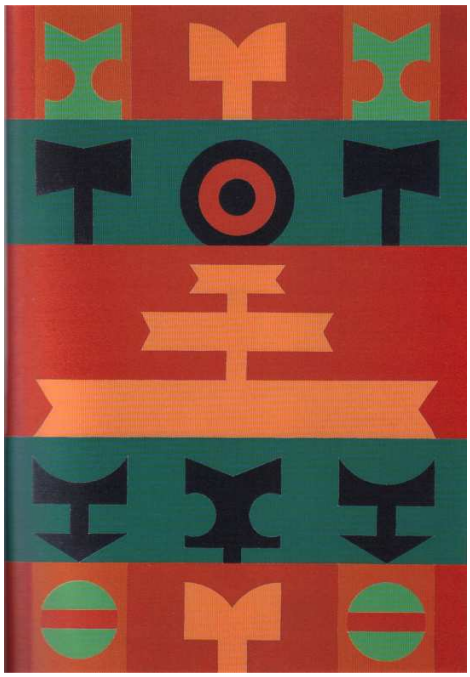

Fig. 2. Emblema-Logotipo-Poético (Escritura), Rubem Valentim, 1974.
Acrílica sobre tela, 70 x 50 cm. In Coleção particular. Fonte: Rubem Valentim: Artista da luz - Catálogo de exposição

No texto escrito em 1976 intitulado *Manifesto ainda que tardio*, o artista afirma que caminha entre o popular e o erudito e que a sua arte está ligada aos valores míticos de uma cultura mestiça ligada às tradições culturais nordestinas, indígenas e negras.

> Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos -, passei a ver nos instrumentos simbólicos, ns ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de "fala", uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O

que eu queria e continuo querendo é estabelecer um design (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível ("MANIFESTO AINDA QUE TARDIO", apud catalogo Rubem Valentim – Artista da Luz, São Paulo, 2001, P 29).

As religiões afro-brasileiras são intrinsecamente ligadas à preservação da natureza e dos recursos naturais, os orixás, divindades máximas dos cultos de origem nagô-gegê, além de serem a personificação de cada elemento da natureza exigem de seus devotos à exploração sustentável do meio ambiente. É importante destacarmos que Rubem Valentim abandona o sentido mágico e místico dos signos definidores de cada divindade ou acontecimento do culto para deles aproveitar apenas a forma original reduzida aos elementos de geometria mais simples.

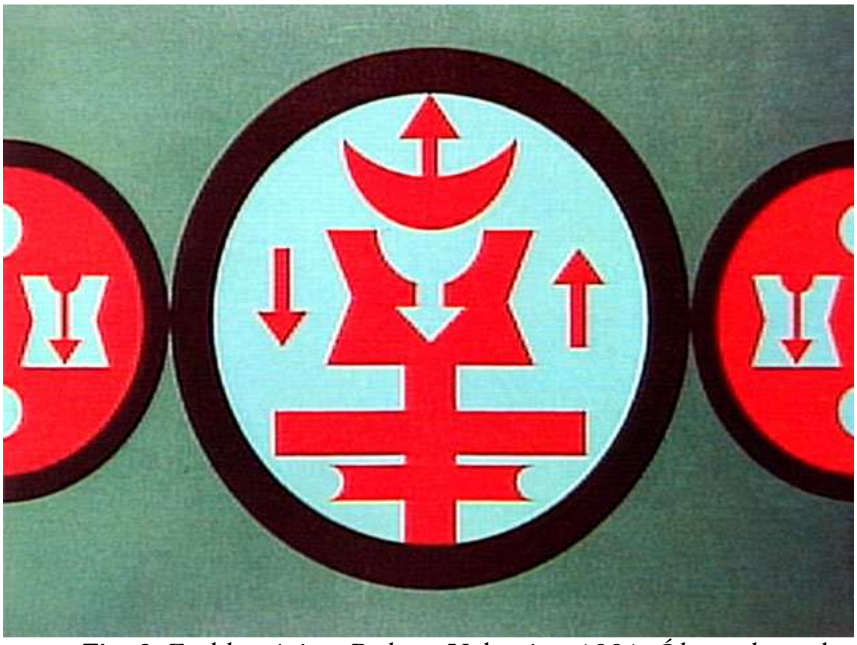

Fig. 2. Emblemágico, Rubem Valentim, 1981. Óleo sobre tela 73 x 100 cm In Coleção particular. Fonte: Rubem Valentim: Artista da luz - Catálogo de exposição

A afirmação da identidade e da memória como suporte expressivo

Podemos perceber que partindo de pontos diferentes, Rubem Valentim, do sagrado e Hélio Melo, do trabalho, ambos os artistas utilizam a memória para elaborarem sua experiência e reafirmarem sua identidade. Dialogando com as tradições culturais pertencentes as suas origens, os artistas perpassam a fronteira do erudito e do popular e as recriam em poéticas próprias.

As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, ainda que não sejam condições para sua preservação, do contrário,

povos nômades não teriam memória. As memórias dos grupos se referenciam, também, nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com estes espaços. Os lugares são importantes referências na memória dos indivíduos, donde se segue que as mudanças empreendidas nesses lugares acarretam mudanças importantes na vida e na memória dos grupos (KESSEL, Zilda. disponível em < www.memoriaeducacao.hpg.ig.com.br> Acesso em 14 abril. 2012).

Chiarelli (2002) também aponta a relação da memória local e da identidade como uma das possíveis leituras para a arte brasileira contemporânea, idéia que teria sido fundada pelos artistas imigrantes e mulheres do inicio do século XX:

O fato de serem mulheres e/ ou imigrantes, porém, uniria mesmo esses artistas aparentemente tão afastados entre si? Parece que sim. E entre outros aspectos que os unem, poderiam ser salientados primeiramente o caráter artesanal, pouco grandiloqüente de suas obras, certa ênfase à manualidade e á ornamentação, muito próximos de uma estética de derivação popular – origem social da maioria dos imigrantes – e tradicionalmente relegada à mulher. Por outro lado, o que uniria esses e outros artistas brasileiros seria justamente o fato de todos terem encontrado suas identidades na sociedade local pela tentativa de constituição de uma arte brasileira possível, lugar de confluência entre suas vivências ancestrais, arquetípicas, e a realidade em que viviam (o Brasil) (CHIARELLI, 2002, p. 250)

Para finalizarmos é interessante destacarmos que a questão da identidade e da pluralidade cultural tão presentes na arte contemporânea são conceitos que marcaram todo as instâncias sociais da segunda metade do século XX, e que ainda hoje são relevantes no debate social. Um exemplo brasileiro seria a política de ações afirmativas, que resultantes dos entraves multiculturais surgidos a partir dos anos sessenta nos Estados Unidos, propõe instrumentos capazes de incentivar a inclusão política de minorias historicamente afastadas do cenário social.

Se hoje valorizar a herança indígena ou africana parece apenas um protocolo politicamente correto podemos perceber que na obra de Hélio Melo e Rubem Valentim essa herança é um dos elementos que configuram suas identidades. Hélio afirmava que os seus maiores professores foram os índios da floresta, já que foram eles que lhe explicaram todos os segredos da natureza, enquanto que Valentim creditava muito da sua arte as vivências no universo da cultura negra. Com isso suas obras resgatam tanto uma experiência individual como de grupo, tornando-se expressões artísticas pessoais como também elementos de preservação de memórias coletivas. Como afirma Fischer (2007) a subjetividade de um artista revela não apenas a sua voz interior, mas a relação com as diversas vozes e experiências coletivas. Assim, a obra do artista, muitas vezes revela uma elaboração individual de um viver em grupo.

Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm e suas condições sociais para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa dos

> outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade. Pelo simples fato de descrever sentimentos, relações e condições que não haviam sido descritos anteriormente, ele canaliza-os do seu "eu" aparentemente isolado para um "nós", e este "nós" pode ser reconhecido até na subjetividade transbordante da personalidade de um artista (FISCHER, 2007, p 27).

Ao produzir significados a partir do espaço vivido e das memórias, os homens produzem cultura, identidade e estabelecem um campo de poder. A partir desse argumento, podemos afirmar que tanto Hélio Melo como Rubem Valentim criam poéticas a partir de um "território do significado" (CARVALHO, 2012) que indo além da noção geográfica de delimitação e ocupação do espaço, dialoga com as estruturas de sentimentos, experiências, crenças e valores que produzem o reconhecimento e o pertencimento aos grupos. Mesmo sendo uma construção e um sentimento coletivo, dialoga com a subjetividade e as configurações morais que definem as diversas identidades. Assim, alargando a abordagem fixada pela territorialidade, o "território do significado" avança para os domínios da construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença.

Fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas, referências mentais que guiam a percepção da realidade e dialogam com a identidade.

Nesse sentido, as fronteiras são produtos desta capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo. Pensar na questão de fronteiras na arte, não é portanto, querer delimitar um espaço rígido ou uma barreira que separa as linguagens ou as categorias "classificatórias", tal como arte "afro-brasileira" ou "indígena", mas discutir as configurações e estruturas tanto formais quanto conceituais que fazem com que alguns artistas se percebam ligados a uma tradição, ao mesmo tempo que investigar até que ponto esses mesmos criadores levam em consideração uma experiência e uma memória coletiva na criação de suas poéticas artísticas.

Referências bibliográficas:

AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962).* 1º edição. São Paulo/ Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Floresta que sangra: No Acre, a violenta disputa por seringais atravessou o século XX, mas resultou na primeira reserva extrativista do Brasil.* In: Revista de História da Biblioteca Nacional nº 44. Rio de Janeiro: Sociedade de amigos da Biblioteca Nacional, maio de 2009.

BARTHES, Roland. *Como Viver Juntos: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: Cursos e seminários no Collége de France, 1976-1977.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira: Um guia de tendências.* 1º edição. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARVALHO, Francione Oliveira. *Fronteiras Instáveis: Inautenticidade Intercultural na escola de Foz do Iguaçu*, 2011. 165f. (Doutorado). Programa de Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional brasileira.* 2º edição. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte.* 9º Ed. São Paulo: LCT, 2007.

FONTELES, Bené. BARJA, Wagner (Org.). *Rubem Valentim: Artista da luz - Catálogo de exposição.* São Paulo: Imprensa Oficial e Associação dos amigos da Pinacoteca, 2001.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte Contemporânea e crítica de arte.* In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. FABRIS, Annateresa (Org). *Os lugares da crítica de arte.* 1º edição.São Paulo: Associação Brasileira de Critica de Arte, Imprensa Oficial. 2005. LOPES, Fernanda. *50 anos do manifesto neocroncreto.* In: Dasartes: artes visuais em revista nº 3. Rio de Janeiro: Editora O Selo, p. 78 a 83, Abril/maio de 2009.

PAVIANI, Jayme. *Interdisciplinaridade: conceitos e distinções.* Caxias do Sul, RS: Educs, 2008.

ROCA, José. *O Acre cabe todo em uma só árvore.* In: PEDROSA, Adriano (Org). Como Viver Junto – Catálogo da 27º Bienal de São Paulo. São Paulo: Cosac & Naiff, 2008.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self: A construção da identidade moderna.* 1º edição. São Paulo: Edições Loyola, 1997.