

Uma inquietação: representações da identidade do Grupo Vanguarda*

Emerson Dionisio
(Universidade de Brasília – IdAVIS)
dionisio@unb.br

Especular os limites e as versões das representações narrativas de artistas plásticos da cidade paulista de Campinas, por meio de testemunhos, os quais instituíram uma ideia de “grupo” responsável pela introdução da arte moderna na cidade, em meados dos anos 50 é o propósito deste texto. O “grupo”, denominado, em 1958, de *Vanguarda*, tem ganhado cada vez mais visibilidade nas instituições campineiras responsáveis pela memória visual, na perspectiva da constituição de uma genealogia para a história da arte local. Todavia, o confronto entre duas pesquisas produzidas em períodos diversos, coloca em questão a identidade do grupo frequentemente aceita. Trata-se de um exercício especulativo incipiente em seus primeiros passos.

O *Vanguarda* era constituído, em 1958, pelos seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Enéas Dedecca, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Francisco Biojone, Edoardo Belgrado, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Raul Porto e Bernardo Caro (o último integrou o grupo apenas em 1964). Também transitaram ao seu redor: Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, José Armando Pereira da Silva e Alberto Heinzl. O primeiro ato que reuniria seus integrantes aconteceu em 1957, com a *1.ª Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*.

Realizada em setembro de 1957, a *1.ª Exposição* contou com a reunião dos jovens artistas dedicados a atualizar a arte da cidade, diante do impacto das três primeiras Bienais de São Paulo. O local escolhido foi o *hall* do Teatro Municipal, até então palco privilegiado das exposições campineiras, onde, geralmente, era divulgada a arte dos “mestres” acadêmicos locais.¹

Menos que perturbar a tradição, o movimento que se instituiu a partir dessa exposição e que, no ano seguinte, ficou conhecido como *Vanguarda*, estava

* Trabalho apresentado no X Encontro Nacional de História Oral, em Recife, em abril de 2010 e executado dentro do Projeto “A arte de vanguarda em Campinas (1950-1970): textos, obras exposições”, sob coordenação da Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto (IA - Unicamp) e com financiamento do CNPq.

¹ Depoimento de Thomaz Perina ao autor, 28 de agosto de 2007, para o projeto “Artista de sempre”.

inicialmente interessado em conquistar espaço, agenda e mercado para um grupo jovem, que indubitavelmente já havia iniciado o movimento de descolamento da cena acadêmica. Como bem informou o crítico e agitador cultural José de Castro Mendes, num texto do período, a mostra agrupava trabalhos que traziam “uma mensagem renovadora”.²



Grupo Vanguarda em 1958; arquivo do jornal *Correio Popular*, Campinas

Da primeira investida de 1957 participaram os artistas: Aristides Ferraz, Enéas Dedécca, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Mota Paes, Mário Carneiro, Raul Porto e Thomaz Perina e os italianos Franco Sachi, Edoardo Belgrado, Ermis de Bernardi e Lélío Coluccini. Mesmo que o espírito da exposição não se mostrasse originalmente combativo, a “mensagem renovadora” não foi unânime, e o público não foi totalmente receptivo à nova estética apresentada (CAMPOS, 1996, p.36.). Sobre esse aspecto, Fonseca esclareceu:

(...) a cidade toda enquanto grupo heterogêneo posicionou-se sobre a exposição, alguns reconhecendo de pronto o valor e o efeito de renovação embutidos naqueles primeiros quadros modernistas, outros tentando barrar a revolução estética, através da reafirmação de noções já então amarradas do passado, mas todos cientes de que após aquela mostra, o cenário artístico campineiro jamais voltaria a ser o mesmo de antes. (FONSECA, 1981).

² Jornal *Correio Popular*. “Artes Plásticas. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros”, texto de José de Castro Mendes. Campinas, 05 setembro de 1957.

A renovação não se deu, assim, sem conflito. “Contrataram até alguém para ir lá e xingar, jogar palavrões etc.”.³ As investidas contra a exposição acabaram por suscitar, no ano seguinte, uma resposta mais organizada e consciente, com a criação do Grupo *Vanguarda*, celebrada com a 2.^a *Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*. O evento ocupou o andar térreo do Edifício Catedral, no centro da cidade. Os participantes foram praticamente os mesmos.⁴ Ainda naquele mesmo ano, outras três exposições sob a nomenclatura “arte contemporânea” foram organizadas, todas com o mesmo caráter e reunindo os mesmos artistas. (FONSECA & SILVA, 2005, p.44).

Em julho daquele mesmo ano, o *Vanguarda* dava um passo crucial para a fixação de sua identidade, enquanto grupo de contornos modernistas, ao publicar, no jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes, o manifesto do grupo. Como se pode notar pela participação de Décio Pignatari e dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, o manifesto tinha forte influência do movimento literário concretista de São Paulo.

De forma sintética essa é a história da origem do grupo campineiro. História construída pelo signo do grupo que rompe com a arte acadêmica. Sabemos que, ao insistir no caminho que questiona a identidade de um grupo, estamos adentrando a tradição romântico-modernista que instituiu o coletivo como instância necessária para diferentes formas de aliança entre arte e vida. Aliança que instaurou sobre a história das artes uma tênue ligação – alguns julgaram como limite –, muitas vezes naturalizada, entre a biografia dos artistas e a história dos agrupamentos constituídos por eles. Sabemos, também, que pensar processos identitários numa comunidade exige pensar nos usos e abusos da memória coletiva como elementos nem sempre dissociáveis. Convém nos determos um pouco nessa última observação.

Como bem formula Joël Candau, memória e identidade, sobretudo nas últimas décadas, estão irremediavelmente ligadas (CANDAU, 1998, p.2). Não se confundem, segundo o autor, mas : “ indissociables, elles se renforcent mutuellement, depuis le moment de leur émergence jusqu’à leur inéluctable dissolution” (*idem, ibidem*, p.10)⁵. Não apenas individualmente, mas também no âmbito coletivo, é improvável encontrá-

³ Depoimento da artista Maria Helena Mota Paes (*apud*. CAMPOS, 1996, p. 36.)

⁴ Participaram da segunda edição de junho de 1958: Enéas Dedéca, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Mota Paes, Mário Carneiro, Raul Porto e Thomaz Perina e os italianos Franco Sachi, Edoardo Belgrado, Ermis de Bernardi (FONSECA, 1981).

⁵ “Indissociáveis, elas se reforçam mutuamente, desde o momento de seu aparecimento até sua inelutável dissolução.” E continua: “Não se trata da busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento identitário, ao menos individual.” Tradução livre.

las separadas. Em suas formulações, em *A memória Coletiva*, Halbwachs defendia que a constituição da memória coletiva dava-se por meio da formação de uma “comunidade afetiva” (HALBWACHS, 2004, p.21). O sociólogo francês procurava acentuar a capacidade que a memória possui de produzir narrativas e símbolos agregadores que miram na instituição identitária como elemento de coesão social.

O problema da pressuposição do sociólogo reside no fato de que, para a constituição da memória coletiva, nesse caso, presume-se a existência de grupos relativamente estáveis e coesos.⁶ Há, na proximidade entre memória e identidade, uma ideia de encontro “feliz”, em que os testemunhos dos indivíduos achariam solo em pontos de contato capazes de produzir uma base comum (HALBWACHS, *op.cit.*, p.12). A questão é que, da mesma forma que nenhuma tradição parece-nos evidente ou natural, a naturalização do comum não se sustenta na sociedade atual, ou seja, se uma identidade unitária depende de uma memória coesa, não causa espanto que os próprios processos de reconhecimento identitários não sejam unânimes e permanentes.

A identidade, enquanto categoria sócio-histórica, não é algo que sempre esteve latente, à espera de ser encontrada e representada. Muito menos algo que sempre estará à disposição, na forma que lhe foi dada em um momento histórico específico por sujeitos particulares. Para o filósofo francês Paul Ricoeur, a ambiguidade e a instabilidade da memória e da identidade colocam-nas como cúmplices recíprocas nos processos de rememoração e na fixação temporária das “marcas” do idêntico comum.

Mas o problema da identidade não se esgota na constatação de sua fragilidade. Mesmo diante da urgência dessa constatação, historiadores precisam lidar com processos identitários representados como findos e naturais.⁷ Particularmente, dentro da dimensão da identidade a serviço de instituições ligadas ao Estado, permite-se que, em muitos casos, cunhe-se a ideia de que identidades bem-sucedidas são aquelas destinadas

⁶ Huyssen indaga-se: “Las cada vez más fragmentadas políticas de la memoria de los específicos grupos sociales y étnicos en conflicto dan lugar a la pregunta de si acaso son aún posibles las formas consensuadas de la memoria colectiva; de no ser así, si, y de qué manera, puede garantizarse la cohesión social y cultural sin esas formas” (HUYSEN, 2002, p.23).

⁷ Segundo Zygmunt Bauman, a identidade não é um fenômeno natural e muito menos autoevidente. As crises associadas à identidade teriam surgido de um deslocamento do *pertencimento* que caracteriza a nossa época: “A principal razão pela qual os pais fundadores da sociologia moderna não podem responder às perguntas surgidas a partir de nossa difícil situação presente é que, se cem ou mais anos atrás o ‘problema da identidade’ foi moldado pela vigência de um princípio de *cuius regio, eius natio*, [a nação é sempre aquela em que nascemos] os atuais ‘problemas de identidade’ se originam, pelo contrário, do *abandono* daquele princípio ou do pouco empenho na sua aplicação e da ineficácia de seu fomento onde é tentado. Quando a identidade perde as ancoras *sociais* que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso.” (BAUMAN, 2005, p.30).

à estabilidade. Nega-se, portanto, seu movimento e ambivalência, da mesma forma que é dissimulado o fato de que são negociáveis, renováveis e finitas. Tal operação acaba, muitas vezes, por forjar “tradições imaginadas”, ou, melhor dizendo, acaba por inventar suas próprias tradições retificadoras.⁸

Quando deparamos com a pesquisa de mestrado de Crispim Antonio Campos, intitulada “Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho”, defendida em 1996, na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, encontramos uma série de depoimentos colhidos pelo pesquisador, entre os quais um chamou nossa atenção: “O Grupo não era um grupo. Era um aglomerado de pintores, isolados, sozinhos, cada qual na sua faixa e faltou uma liderança.” (CAMPOS, 1996, anexos). O depoimento do poeta e ensaísta Décio Pignatari sobre o *Vanguarda* parece ser peremptório e guardar um sentido pejorativo. Contudo, como demonstra a vasta documentação transcrita por Campos, o que está em xeque é a própria tradição e o sentido de “agrupamento”.

Campos escolheu a História Oral como método e fundamento teórico para produzir uma análise crítica da história do *Vanguarda*. Sua pretensão foi “resgatar a história individual de cada um, para posterior reajustamento de uma história que também é a história de um grupo.” (*idem*, p.9). Embora pretendesse apresentar trajetórias artísticas individuais, o trabalho está quase que inteiramente voltado para uma história e uma sociologia da arte que privilegiou o contexto de formação e dissolução do grupo.

Nessa linha, o pesquisador entrevistou os componentes do grupo que estavam vivos (Caro, Belgrado, Dedeca, Porto, Bueno, Biojone, Perina e Motta Paes), como, também, preocupou-se em colher os depoimentos de artistas que estiveram próximos, como Décio Pignatari, Hermelindo Fiaminghi e Maurício Nogueira Lima, além de Jacy Milani – Secretária Municipal da Educação nos anos 60. Para os pesquisadores preocupados com a história da arte local, os registros de Campos transformaram-se, eles mesmos, em fontes de pesquisa, dada a importância do acesso a depoimentos sistematizados – e raros – de importantes articuladores como Porto, Belgrado e Milani.

⁸ Por tradição inventada, geralmente, entende-se um conjunto de práticas reguladas por normas tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual e simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento, através da repetição (elemento crucial à memória), o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação a um passado adâmico. (HOBSBAWN, 1984, p.9) Entretanto, prefiro uma visão menos prescritiva, como critica Bann: “Contra essa tradição ‘inventada’, ou história falsificada, o discurso dos colaboradores situa-se evidentemente como história no sentido adequado: a história que discrimina magistralmente entre o que está certo e o que está errado.” (BANN, 1994, p.20).

Campos retirou dos depoimentos – colhidos por ele mesmo ou disponíveis em outros arquivos⁹ – elementos para construir uma narrativa com quatro linhas principais: (1) a história origem do grupo; (2) a história da arte; (3) a história política; e (4) a carreira individual dentro e fora do grupo. Na primeira linha, o pesquisador procurou situar as origens do grupo, dando ênfase às trocas operadas entre a cena artística campineira e a paulistana, especialmente com o grupo *Ruptura*. Da mesma forma, o pesquisador procurou compreender *como* e o *porquê* ocorreu a dissolução do *Vanguarda* em 1966, pontos essenciais nas pretensões de Campos: “Um Grupo que tinha tudo para acontecer e, infelizmente, não aconteceu.” (Caro).

A história da arte esteve presente na preocupação em estabelecer o tamanho da tensão entre a arte acadêmica, que o grupo procurava superar, e a arte moderna. A maior parte dos depoimentos identificou o grupo como jovens dispostos a superar a linguagem anterior ao modernismo, numa flagrante indicação de que os membros do *Vanguarda* – e suas testemunhas – procuraram referendar uma história arte linear, em que o modernismo só poderia ter sentido e lugar pelo eco de uma ruptura evolucionista: “Quando nós somos mais de seis, somos um grupo que existe, de gente que quer manifestar um modo de pensar diferente da tradição dos pintores locais já existentes.” (Belgrado).

Da mesma forma, Campos buscou os parâmetros e os efeitos da crítica da arte, do ensino de arte e da Bienal Internacional de São Paulo sobre o *Vanguarda*. As bienais dos anos 50 foram consideradas uma fonte de influência direta, na maioria dos depoimentos: “Nas primeiras bienais, havia um aspecto didático. Então foi muito aproveitável. E para mim foi fundamental o aparecimento das bienais, porque eu conheci todos os artistas de vanguarda” (Bueno). Enquanto a crítica e o ensino de arte receberam opiniões diferentes.

Sobre o contexto político, Campos timidamente questionou como a ditadura militar pós-64 havia atingido o grupo. Poucos se dispuseram a discorrer sobre o tema, comparando-o com os demais tópicos. A maioria dos membros do grupo identifica o Estado em sua versão local. A prefeitura, a Secretaria de Educação (alguns falam em

⁹ O pesquisador também lançou mão dos depoimentos registrados pelo arquivo de depoimentos do projeto “O Grupo Vanguarda e o surgimento do modernismo em Campinas” do Instituto Itaú Cultural e do acervo de depoimentos do grupo colhidos pela equipe do Museu da Imagem e do Som de Campinas, no início dos anos 80.

Cultura, mesmo quando se referem aos anos 50 e 60) e o museu (Museu de Arte Contemporânea de Campinas) são as instituições que tipificavam o Estado.

A última linha condutora focou no modo como os artistas articularam suas carreiras, no seu contentamento e nas críticas ao mercado e às instituições da arte (salões, museus, galerias etc.). Os depoimentos variam nesse tópico; muitos se viram injustiçados pelas instituições, e outros já preferiram uma visão mais atenuada dessas questões: “Não tínhamos a pretensão de sermos artistas.” (Motta Paes).

A questão de *como* o *Vanguarda* se tipifica surgiu no início dos anos 80, quando o Museu da Imagem e do Som (MIS) passou a homenagear os artistas do grupo, dando-lhes consciência de uma memória comum, pouco explorada antes deste projeto. Graças à pesquisa e à militância da Days Peixoto Fonseca, pesquisadora responsável pelo projeto “Grupo Vanguarda (1958-1966)”, de 1981, o MIS indicava os caminhos que a produção de Bueno, Caro, Biojone, Perina, Dedecca, Motta Paes, Jurgensen e Porto haviam tomado após o fim do Grupo.

Foi dentro dessa tradição, inaugurada por Peixoto, que Campos instituiu seu trabalho. Uma tradição que baliza o grupo pelas histórias individuais, que, em muitos momentos, divergem no conceito “grupo”. Não nos parece ser um defeito importante, desde que reconhecido, pois sabemos que memórias individuais não convergem para um sentido uníssono, o que, de fato, ao analisá-las de perto, demonstra-se como regra. Entretanto, justamente essas contradições não têm sido explicitadas.

No primeiro depoimento transcrito por Campos, o artista Bernardo Caro indica a importância do *Vanguarda* para a história das artes visuais da cidade, mas revela que o problema do “grupo” – quanto à visibilidade da arte produzida fora da cidade – estava no fato de que seus membros não possuíam “projetos” próprios: “O Grupo não tinha uma linha diretiva” (*idem, ibidem*). Apenas ele, Caro, criara, para sua carreira, projetos acolhidos pelas instituições. A fala do artista já nos alerta de que do grupo, enquanto coletivo, não se esperou a constituição de projetos comuns. Os projetos eram aguardados no âmbito individual. Em outra declaração, Raul Porto enfatiza que o grupo não conseguiu influir na adoção de uma política cultural favorável para as artes visuais na cidade.

Os depoimentos que perturbam a ideia de um grupo unido com objetivos precisos deveriam ter no manifesto de 1958 um documento contrapontístico. Todavia,

ao nos aproximarmos da linguagem poética que organizou o manifesto, podemos perceber a ausência de diretrizes precisas:

a formação do grupo vanguarda se deu em virtude da necessidade de lutar em conjunto pelos mesmos princípios, pois impossível falar a uma só voz, lutar contra os gestos de escárnio, as risadas dos inocentes, os ataques de meia e de folha inteira dos que se obrigam obrigados a comentar tudo o que pertuba o quadrado super perfeito de sua paz pré-fabricada, a seriedade do movimento liquidou com as pretensões dos comentadores, não obstante a arma do silêncio também seja contundente (...). (PEIXOTO,1981)

Além do discurso defensivo, o manifesto é uma clara peça literária, que diz pouco sobre um grupo que entrou para a história local como voltado quase que exclusivamente às artes plásticas. Essa é uma dimensão que se perdeu na representação do grupo reforçada pelas instituições culturais de Campinas: seu caráter interdisciplinar. Pouco se divulgou do grupo enquanto provocador literário, mesmo com a presença do poeta Amendola Heinzl.

Outra forte representação que os depoimentos coligidos por Campos apresentam reside no fato de a maioria acreditar que o grupo careceu de uma dimensão teórica, e mesmo de líder: “Faltou um pique teórico, é provável. Às vezes, a teoria é muito importante.” (Pignatari). Essas ausências teriam comprometido a própria projeção dos trabalhos do grupo: “O que faltou foi evolução do trabalho artístico” (Fiaminghi). De fato, o que se tem novamente é uma ideia modernista de que, para a constituição de um grupo de artistas, é preciso uma base teórica clara e um líder identificável. A tradição moderna está repleta de grupos que foram identificados majoritariamente por seus mentores: Filippo Marinetti (Futurismo); André Breton (Surrealismo); P. Mondrian (Neoplasticismo); Waldermar Cordeiro (Concretismo); Alberto Guignard (Grupo Guignard) etc.¹⁰

Em 2001, tivemos a oportunidade de implantar, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, o projeto “Artistas de sempre”. Ainda dentro da tradição inaugurada por Peixoto no MIS, o projeto foi uma maneira de proteger o modo de narrar a própria história do museu por meio do grupo. O projeto consistia na produção de exposições

¹⁰ Embora minoritários, houve também agrupamentos que não precisaram de bases teóricas precisas ou uma liderança destacada para fixar-se nas narrativas da história da arte: Núcleo Bernardelli (Rio de Janeiro), Grupo Santa Helena (São Paulo), Ribeira (Olinda); Grupo Seibi (São Paulo) etc. O que demonstra que o preceito por si só não foi uma regra fixa.

individuais que cotejassem os “fundadores” do museu, o que, em outras palavras, significava celebrar a memória artística dos membros do *Vanguarda*. Embora importante, as exposições não colocaram em questão o sentido de grupo e suas ressonâncias nas políticas gestoras das instituições de memória da cidade. Estivemos diretamente ligados ao projeto, na medida em que participamos, como a curadoria, ao lado de Mirna Vasconcelos, das duas primeiras edições ¹¹, e, como curador, das duas mostras seguintes ¹², além de termos acompanhado a última iniciativa, com a mostra que homenageava Maria Helena Motta Paes, chamada *Amazônia*, em 2004.

“Artistas de sempre” nem mesmo explicitou a tensão e a frustração que encontramos na pesquisa de Campos. Seu sentido fora celebrativo, como no projeto do MIS, vinte anos antes. Aqui encontraremos um possível conceito de “memória” que recria o passado, seja para amortecer conflitos, seja para favorecer negociações. É um conceito de memória vizinho de uma visão “relativista da história”, que confunde as possibilidades da arte com as possibilidades da disciplina. Um conceito de memória que canibaliza a história para transformá-la em cardápio de múltiplas interpretações possíveis, todas válidas, dependentes do oportunismo do momento, estejam elas ou não revestidas de um verniz fantasiado em algum pretense método.

Para a realização do projeto, o MACC colheu outros depoimentos dentro dos ateliês dos artistas. Perina, Motta Paes e Biojone foram os principais protagonistas desse novo momento. Nos depoimentos, o *Vanguarda* surge como um passado de inquestionável relevância, mas que não resume, nem determinara a trajetória artística dos homenageados. “Artistas de sempre”, novamente, partiu no sentido de traçar percursos individuais e graças, particularmente, à análise dos relatos, organizou poucas interrogações sobre as construções operadas sobre o grupo. Mais uma vez, optou-se pela afirmação dos valores modernistas – em sentido conservador –, cujo mote foi a ruptura operada por um grupo que continua tendo a dificuldade de narrar sua trajetória comum.

A incessante necessidade que os artistas do *Vanguarda* tiveram de celebrar o grupo – numa forma de relatar o que as instituições desejavam ouvir, e, ao mesmo tempo, subtrair sua importância na constituição de suas linguagens artísticas – continua sendo um paradoxo pouco explicitado. O que parece permanecer é a memória de um

¹¹ Mário Bueno: *crônicas, notícias e celebração* e Egas Francisco: *A solidão e o grito*, ambas em 2002.

¹² *No silêncio da paisagem* – Thomaz Perina e Oceano. Francisco Biojone, ambas em 2003.

grupo a serviço da representação de uma comunidade que um dia precisou celebrar sua modernidade nas artes visuais.

Referências Bibliográficas:

BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

CANDAU, J.. *Mémoire et Identité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda (1958-1966)*. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos. Campinas: Museu da Imagem e do Som de Campinas, 1981

FONSECA, Days Peixoto & SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina. Pintura e Poética*. Campinas: s.n., 2005

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004, p.21.

HOBSBAWN, E.. “Introdução: A Invenção das Tradições”. In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.) *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSSEN, A. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 2002.