



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## ALDEMIR MARTINS DO CEARÁ AO BRASIL: APROPRIAÇÕES VISUAIS E LITERÁRIAS

Maria Eliene Magalhães Santos\*

Segundo Hall (2001) as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação, não estando literalmente impressas em nossos genes. Daí, ele conclui que a “nação não é apenas uma identidade política, mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural”. Completa ainda “que as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia de nação como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2011:48).

Partindo desta reflexão, proponho a análise de elementos que, transitando nos sistemas de representação social, materializam-se de forma particular nas artes plásticas e mais especificamente, na obra do artista cearense Aldemir Martins (1922-2006). Tais representações seriam então mediadoras dos processos de identificação, dando forma a um repertório de símbolos e imagens que fomentam o sentimento de pertencimento a uma nação, a uma região ou comunidade, compondo uma visualidade e uma simbologia.

---

\* Maria Eliene Magalhães Santos, graduada em História pela Universidade Estadual do Ceará. Especialista em Metodologia do Ensino de História - UECE. Aluna do Mestrado Acadêmico em História - MAHIS/ UECE com financiamento da Capes.

Antes de dar continuidade a esta reflexão, duas questões devem ser pensadas inicialmente: a relação entre artes plásticas e identidade cultural e o conceito de nacionalidade.

As artes plásticas, enquanto meios pelos quais circulam imagens formuladas a partir de sociabilidades, podem evidenciar elementos da vida cotidiana, conceitos, ideias, valores e sensibilidades vivenciadas e apropriadas por sujeitos históricos, na mesma medida em que desnaturalizam estas relações, percebendo-as em suas tensões e conflitos. O ser humano, compreendido como sujeito histórico, cujas relações são mediadas pelas dimensões do simbólico, tem na arte uma das principais formas de expressar sua experiência em sociedade. O domínio dos códigos e signos materializados nas imagens (artísticas ou não) apresenta-se como um dos modos de definir sua participação na comunidade em que está inserido e com a qual se identifica. Sobre as imagens em especial, Pesavento faz a seguinte reflexão:

Mas as cidades nos chegam, enquanto representação, sobretudo pelas imagens visuais. Já destacamos o poder icônico de referência das imagens para a identificação de uma cidade ou do fenômeno urbano em geral. Mas caberia dizer um pouco mais sobre o poder de retenção das imagens. Principiemos por aludir às imagens mentais, no arquivo de memória que cada um carrega consigo e que é acionado pelo pensamento, mas que permite ver o mundo com a força da imaginação. Não há memória que se efetive sem o recurso às imagens mentais. O que vemos e que constitui imagem graças ao órgão da visão — a imagem visual, portanto, fruto de um dos sentidos básicos do ser humano — entra de imediato em relação com o museu imaginário que possuímos, e que estabelece relações, sobretudo de analogia, com outras tantas imagens mentais que possuímos. É a partir desse processo interativo que se realiza a percepção, ou seja, a qualificação da imagem observada. (PESAVENTO, 2007: 21)

As imagens mentais, ao propiciarem determinadas percepções e qualificações da realidade, também podem criar categorizações sobre eventos, pessoas e lugares, a partir das quais passamos a nos identificar, percebendo-as como fixas, permanentes. Porém, as artes plásticas comportam igualmente a potencialidade de subverter representações de supostas identidades tidas como fixas e imutáveis, de questionar posturas e desestabilizar formas de sociabilidade, possibilitando outras perspectivas de apreensão das relações histórico-sociais.

Nesta perspectiva, cada vez mais os pesquisadores se debruçam sobre as questões acerca do “discurso imagético” de forma mais abrangente, refletindo sobre a imagem não apenas como um documento, mas também como elemento revelador de tensões ligadas aos processos de elaboração de representações sociais. Torna-se cada vez mais perceptível como são dinâmicos os processos de identificação com as representações sociais e mesmo com uma visualidade que remeta ao universo cultural que as produzem; tais representações são constantemente ressignificadas, agregando novos elementos e novos ângulos de percepção. É neste sentido que propomos uma abordagem da obra de Aldemir Martins, buscando dar conta da visualidade ali representada sob a perspectiva do discurso historiográfico que se volta para uma paisagem humana e natural convertida em dinâmica de formas plásticas, as quais revelam a apropriação que o artista faz delas e o modo como são reelaboradas a partir do entrelaçamento com outras formas simbólicas (verbais, icônicas).

Quanto ao conceito de nacionalidade, o qual apresenta formas e origens diversas, por vezes associado à exaltação das qualidades de um povo, é importante frisar a singularidade com que este vem sendo pensado no Brasil, no qual a construção de uma identidade nacional tem sido problematizada em diversos momentos da história do país.<sup>1</sup>

Com o intuito de perceber as mudanças nas representações sobre o território brasileiro e na constituição de uma identidade nacional, Gilmar Arruda (2000), investiga as apreensões históricas sobre os espaços, os discursos e as mudanças nas representações dos espaços urbano (cidade) e rural (sertões), bem como a permanência da oposição destes na constituição de um discurso explicativo da ideia de nação:

Numa mirada de mais de cem anos, pode-se perceber que se alteraram as visões sobre o território brasileiro. De um país só natureza em meados do século XIX, para um país naturalmente rico em potencial, em meados do século XX. A transição, ou melhor, os elementos constituintes da mudança encontram-se nitidamente representados, na virada do século, em ações que se tornaram ícones, tais como a construção da Noroeste do Brasil, a Comissão Rondon ou a Comissão Geográfica e Geológica. (ARRUDA, 2000: 97-98)

---

<sup>1</sup> Para um maior aprofundamento nesta questão, ver: LEITE, Dante Moreira. **O Caráter Nacional brasileiro**: História de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 1983.

Ao apontar as mudanças nas percepções sobre o território brasileiro, o autor aborda também como as transformações urbanas e o ideário do progresso, afetaram as representações constituídas sobre a natureza e sua relação com a noção de uma identidade nacional, questão que ele situa entre fins do século XVIII e início do século XIX. “No processo de formação do Estado Nacional, a temática ganha um relevo especial devido à necessidade de construir uma memória e uma história para a nação recente. Neste momento, a afirmação da natureza como característica nacional serviu para dar identidade à nação que surgia” (ARRUDA, 2000: 63).

Entretanto, à medida que o processo de urbanização se acentua e as noções de progresso e civilização tornam-se projeto de nação, a mudança de percepção da natureza, e conseqüentemente de suas representações se modificam. Segundo o mesmo autor:

A natureza, de símbolo da brasilidade, assume gradualmente seu caráter de materialidade para o desenvolvimento econômico, os trabalhadores nacionais seriam ‘desprezados’ em troca de ‘laboriosos’ trabalhadores europeus, transformando-se nos ‘caipiras indolentes’. Os grupos indígenas na ‘reocupação’ das terras consideradas ‘pouco exploradas’, de símbolo da identidade nacional, em algumas opiniões, passariam a ser os ‘odiosos inimigos da civilização’ (ARRUDA, 2000: 64-65).

As análises de Arruda (2000) revelam que a percepção de sertão, do rural, do campo, ou qualquer outro termo pelo qual se defina este ‘outro’, definem-se a partir da cidade, espaço no qual prioritariamente constroem-se, difundem-se e disputam-se os discursos e as representações. É em nome do “progresso”, da industrialização, da modernização – que tem por local de disputa o espaço urbano – que se constroem as representações dos espaços e se justificam as ações na disputa pelo controle e uso dos mesmos.

Se em determinado momento as representações somente exaltavam a ‘exuberância da natureza’, a necessidade de construir um ‘Brasil Novo’, um ‘cidadão novo’, em outro direciona o olhar para uma perspectiva da utilização de seus elementos ‘naturais’ para o progresso, em um processo direcionado pela técnica, pela ciência. Com este intuito, faz-se necessário civilizar, mapear, produzir conhecimento sobre este território desconhecido.

Neste sentido, vale ressaltar que alguns aspectos da modernidade e do desenvolvimentismo, em especial a partir da década de 1950 propiciaram uma nova abordagem da questão da nacionalidade. Se no início do século XX houve um forte investimento na construção de uma identidade nacional no Brasil, pautada nos aspectos acima relacionados, nas décadas de 1950 a 1970 essas questões foram retomadas com especial vigor em consonância com o contexto de constituição de uma nova nação, estabelecendo-se uma tensão entre um direcionamento mais modernizador/desenvolvimentista e outro revolucionário/socialista, o qual propiciava uma outra abordagem sobre o ‘homem incivilizado’. Segundo Marcelo Ridenti,

naquele contexto, certos partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas valorizavam a ação para mudar a história, para construir o homem novo, nos termos de Marx e Che Guevara. Mas o modelo para este homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro... Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista (RIDENTI, 2007: 135-136).

Esse processo parece ter caminhado em sentidos diversos a partir da *década de 1950*, evidenciando tensões no âmbito das posições políticas e ideológicas e dos espaços onde se estabeleciam. Ainda segundo o autor, na década de 1960, há uma “convergência revolucionária” entre política, cultura, vida pública e privada, tendo essas questões ressonância em vários movimentos culturais do período.

Também nesta perspectiva Arruda (2000) detém-se nas proposições do movimento modernista, em especial no que diz respeito ao “‘sentido do interior’ e da cultura de sua gente, e das formas como a questão relacionada à identidade da nação deixa de ser procurada na questão da raça, no meio ou na natureza e passa a ser na cultura, ou melhor, na história” (ARRUDA, 2000: 87).

Feitas essas considerações, proponho uma reflexão de como se entrelaçam as narrativas históricas e todo um conjunto de representações de uma identidade nacional, as permanências e rupturas nas diversas temporalidades, nos elementos explicativos marcantes em outros períodos e de como são representados e apropriados em diversas

linguagens, tendo por fio condutor as obras e a trajetória do artista plástico Aldemir Martins.

### **ALDEMIR MARTINS: TRAÇOS DE UMA CULTURA**

O cearense Aldemir Martins foi, segundo depoimentos de amigos, historiadores e críticos de arte, um dos artistas que melhor “captou” a alma do povo brasileiro, tendo por base seu trabalho com elementos regionais e nacionais. Em sua obra, desde suas primeiras exposições na década de 1940 até as últimas, já nos anos 2000, é recorrente a presença de elementos tidos como representativos da “cearensidade” ou “nordestinidade” – cangaceiros, rendeiras, cactos, o sol estilizado – aliados àqueles associados à ideia de brasilidade – cores vivas, temáticas como o futebol, a fauna e flora tropicais. Tendo sua obra vinculada a essas ideias, ganhou prêmios em Bienais importantes no Brasil e no exterior e participou de mais de 150 exposições.

De “cabo-pintor”<sup>2</sup> ao reconhecimento internacional, a trajetória desse artista, da passagem pela Sociedade Cearense de Artistas Plásticos (SCAP) – grupo de suma importância para a produção cultural de Fortaleza na década de 1940, do qual foi um dos fundadores e que congregou artistas que, como ele, destacar-se-iam no campo das artes no Brasil e em outros países, a exemplo de Mário Barata, Barbosa Leite, Antônio Bandeira, João Siqueira, Luís Delfino, Raimundo Campos, Nilo Firmeza entre outros pintores, poetas e escritores – passando pela fase de desenhos dos cangaceiros e temáticas regionais até sua fase conhecida como “fase do consumo”<sup>3</sup>, foi de identificação como um artista genuinamente brasileiro. Mesmo morando em São Paulo durante a maior parte de sua carreira artística, o artista dedicou-se a temas regionais nordestinos – em especial de seu estado natal – e temas identificados com a cultura nacional.

---

<sup>2</sup> Aldemir Martins serviu ao exército de 1940 a 1945. Durante esse período, venceu um concurso promovido para a pintura de viaturas do exército, passando a ser nomeado “Cabo Pintor”.

<sup>3</sup> Fase em que o artista tem sua produção voltada para produtos industriais ou promocionais, como caixas, pratos, jóias, têxteis, etc.

Esta interação entre regional e nacional, estendia-se a outros movimentos culturais e discursos constitutivos de uma identidade nacional e isso leva a crer que o olhar do artista era cultivado não apenas pela própria experiência e por suas memórias de infância, mas também pelas relações que mantinha com intelectuais, escritores, políticos e outros artistas plásticos. Para pensar esta interação, é importante uma reflexão sobre como se pensava e se representava o Brasil nas primeiras décadas do século XX e como perduraram ou se transformaram aspectos deste pensamento e representações nas décadas seguintes.

No contexto das primeiras décadas do século XX, e mais acentuadamente nas décadas de 1920 a 1940, o discurso de construção de uma identidade nacional, percebido especialmente na historiografia brasileira, torna-se uma temática recorrente nos trabalhos de diversos intelectuais, tais como Gilberto Freyre, Caio Prado Junior, Sérgio Buarque de Holanda, para citar apenas aqueles de maior projeção neste período. No mesmo sentido, o discurso regional, enquanto dimensão explicativa da ideia de nação se fortalece, ultrapassando os meios intelectuais e permeando outras manifestações culturais, em especial a literatura. O seguinte trecho do *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre, lido em 1926 no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, divulgado em parte nos jornais da época e somente publicado em 1952 indicam uma convergência entre identidade nacional e regional.

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. (FREYRE, 1996:49)

Neste sentido, Albuquerque Junior (1999), em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, ressalta importantes movimentos em torno das questões discursivas relativas à conformação de uma ideia de Nordeste a partir da década de 1920 e fornece importantes contribuições para a compreensão deste contexto, assim como da intensificação, reapropriação e reelaboração destes nas décadas seguintes, à medida que vão se alinhando à ideia de uma cultura genuinamente nacional, atendendo às mais diversas perspectivas políticas e culturais.

Segundo o autor, a partir da década de 30 a pintura é responsável pela transformação em formas visuais das imagens produzidas pelo “romance de trinta” e pela sociologia tradicionalista ou regionalista, no contexto nacional, em que se buscava construir uma identidade nacional, marcada pelas diferenças regionais. Ele destaca algumas obras que foram marcadas por imagens pensadas a partir destes “romances”. As imagens produzidas por estes romances nas décadas seguintes circularam em outras linguagens, como o cinema, e música e a televisão.

Nas artes plásticas não foi diferente. Nelas, a relação com a literatura evidencia a forma como as imagens circulam e são apropriadas em diferentes linguagens e contextos. Na obra de Aldemir Martins pode ser percebida nos títulos de algumas de suas obras, como por exemplo, *Baleia* (1963), parte de uma série de ilustrações que fez para *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos. Destacam-se ainda as ilustrações que fez para ilustrar *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e romances de Rachel de Queiroz e Jorge Amado, dentre outros escritores cujas obras foram ilustradas por ele.

Assim como na produção de outros pintores, as imagens criadas por Aldemir Martins, principalmente a partir da literatura, compuseram conjuntos de imagens que contribuíram para a formação e transformação da ideia de regionalidade. Representações de passagens de Canudos, a partir da narrativa de Euclides da Cunha, de retirantes a partir dos romances de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, e José Lins do Rego são encontradas nas artes plásticas, denotando uma recorrência de imagens deste universo, revelando um universo cultural compartilhado por aqueles que partilhavam deste universo simbólico, referências imagéticas e memórias coletivas.

O espaço que circunscrevemos como aquele de uma visualidade comum remete-nos assim, a referências encontradas em variados contextos e que passaram a “traduzir” o passado do “homem do Nordeste brasileiro”. Tais referências, recorrentes na música, no cinema e na literatura, constituíram muitas vezes diálogos entre formas artísticas diferentes e ajudaram a compor a paisagem natural e social que estabelecem linhas sobre as quais repousa uma visualidade que aponta o universo simbólico da cultura identificada como nordestina.

Na obra de Aldemir Martins estas imagens apresentam-se e reapresentam-se, de forma particularmente densa. A associação entre elementos regionais e nacionais é



presente não apenas em sua obra, mas também na fala de seus críticos. Edwaldo Pacote, em depoimento para um catálogo diz que “A sua cor é a própria Cor do Brasil. É o vermelho escandaloso de uma fantasia de carnaval, o roxo vibrante que agride a tragédia da Paixão, o verde e o amarelo da Bandeira, o rosa festivo que somente um travesti de subúrbio usaria, o azul luminoso do céu do Nordeste.”<sup>4</sup>

Segundo Jacob Klintowitz, crítico de arte e pesquisador de sua obra:

Por Aldemir soubemos de nossas aves e peixes, dos nossos bichos do mato e da caatinga, e dos homens que habitaram por aqui e, já nossos símbolos, rendeira ou cangaceiro, não podemos distinguir o que é dele, o artista, o que é nosso, o seu povo. Mas talvez não exista esta distinção. É um prodígio de experiência coletiva quando a criação de um artista organiza as matrizes da percepção de seu povo. Aldemir Martins é o moderno artista viajante que registrou e deu fisionomia ao Brasil contemporâneo (...)E paisagens, registrou no limite da credibilidade, luzes explodidas e fundidas e o sol como um Deus de energia e claridade(...).<sup>5</sup>

Na fala de Klintowitz, a ideia de que o artista tornou “visíveis” as belezas naturais e a cultura do povo, a ponto de confundir-se com as temáticas representadas, tornava-o capaz de organizar “*as matrizes da percepção de seu povo*”. Esta perspectiva é justificada por ele próprio:

Começa pelo fato de que jamais perdi o contato com as minhas origens. Me gabo disso. Retorno sempre ao Ceará, aos seus bonecos de pano, suas figuras de carvão na parede, seus bichos no tijolo da calçada, no muro do Náutico da Praia Formosa, os navios sumários e poderosos nas fachadas das bodegas de cachaça do Pirambu. Volto aos vaqueiros "assinando" o gado, às louceiras fazendo formas de panelas, bules, jarras e cacos de torrar café. E tudo isto que eu carrego comigo é o meu desenho. Sempre foi. Sobre tudo isto meto o meu tracejado, que aprendi nas rendeiras, ponto de mosca, cruz e bico, e rendas mesmo, trançado de palhas de chapéu de catolé e de caçuá de bananas.<sup>6</sup>

O que podemos perceber tanto no discurso de seu crítico, como no dele próprio, ao reivindicar para si a característica de ser um artista profundamente ligado às

<sup>4</sup> Depoimento de Edwaldo Pacote para o CD-ROM produzido por ocasião da exposição “Aldemir Martins na Coleção de Cora Pobst”. Fortaleza, Ceará, Brasil, Jan/ Fev/ Mar de 2000.

<sup>5</sup> Depoimento de Jacob Klintowitz no jornal da exposição “Aldemir Martins na Coleção de Cora Pobst”. Fortaleza, Ceará, Brasil, Jan/ Fev/ Mar de 2000.

<sup>6</sup> Carta enviada de Roma a um amigo do Ceará. (Transcrição de um catálogo da Galeria Bonino) Texto disponível em: <http://www.mauc.ufc.br/expo/1979/04/textoestrigas1.htm>. Acesso em: 20/10/ 09.

suas raízes, é a busca de legitimação do pertencimento a uma comunidade, a uma região e a um país, o que reforça os indícios de que ele partilhava de uma ideia de brasilidade, conformada por discursos, representações.

Mais do que as temáticas, em sua obra percebe-se a recorrência de uma visualidade indicando uma dada percepção. O que transparece é, portanto, a permanência de uma simbologia, de elementos culturais com os quais há uma identificação coletiva, mas também a apropriação que o artista faz de tais elementos, ressignificando-os a partir de seu traço, de seu desenho e de suas próprias vivências, as quais evidenciam o sentimento de pertença a uma coletividade.

O que procurei discutir até aqui é como determinados elementos simbólicos presentes em sistemas de representação, exemplificados pelas artes plásticas, e mais especificamente pela obra de Aldemir Martins, fazem com que se formem, circulem e se transformem imagens que ajudam a construir uma identificação coletiva.

Pensar que imagens e elementos simbólicos circulam buscando uma identificação social não significa, entretanto, que seja produto da vontade coletiva, pois a produção de instâncias consensuais é um processo situado em um campo de constante tensão. É problemático pensar as identidades como algo fixo, pois o que se percebe na contemporaneidade são os deslocamentos e desestabilizações das estruturas que lhes davam sustentação. Nesse contexto, dar conta da dinâmica que relaciona representações sociais, discursos identitários e artes plásticas é um desafio que incita a reflexão elaborada a ultrapassar os limites da análise que polariza ou fragmenta os efeitos de coesão social da produção imagética, remetendo-a ao âmbito da ideologia ou da análise puramente formal.

Considerando que as imagens — pinturas, fotografias ou qualquer outra forma visual — são representações carregadas de significação, foi proposta uma reflexão sobre as formas “discursivas” (inclusive as menos ortodoxas) de representação de um povo a partir das artes plásticas. Esta perspectiva é apontada pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento: “Imagens pictóricas, discursos poéticos e lendas são representações do mundo que se oferecem ao historiador como portas de entrada ao mundo das sensibilidades da época que as engendrou” (PESAVENTO, 2002). Foi nesta dimensão que propusemos uma análise das obras de Aldemir Martins: como uma dimensão das

práticas cotidianas, pelos códigos de civilidade, por representações que estabilizam ou desestabilizam identificações em um processo dinâmico. Assim, para elaborar uma teia de inteligibilidade capaz de apreender a dinâmica de “funcionamento” das imagens em suas múltiplas dimensões é necessário apreender o contexto imediato de produção e de circulação.

Ao pensarmos as representações do universo cultural regional e nacional na obra de Aldemir, consideramos outra relação espaço-tempo em que “permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do ‘povo’.” Considerando isso, para dar conta dos elementos representados nas obras plásticas, devemos ter em vista o contexto de produção, os discursos sobre elas elaborados no momento em que ganham visibilidade e nos momentos posteriores.

Ao analisar estes entrelaçamentos, busquei apontar alguns aspectos do contexto de produção das imagens produzidas por este artista vislumbrando a ‘trilha’ a ser seguida e na qual é possível apreender, nas palavras de Pesavento (2007:18), as “marcas de historicidade deixadas, que funcionam como pegadas ou rastros para o historiador do presente”.

11

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 1999.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e Sertões: entre a história e a memória**. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massagana, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HOBSBAWM, E. & RANGER, T. **A invenção de tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatamy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Revista Estudos Históricos. Arte e História**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. 2002/2. nº 30

VI Simpósio Nacional de História Cultural  
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar  
Universidade Federal do Piauí - UFPI  
Teresina-PI  
ISBN: 978-85-98711-10-2

\_\_\_\_\_. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. In: **Revista Brasileira de História**, Jun/ 2007. Vol. 27, nº 53.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais do século XX..** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.(vol. 4)