

**CONCRETISMO NELL'ARTE BRASILIANA DEGLI ANNI '50 E '60.
UNA REVISIONE STORICA**

**Prof. Marcelo Mari
Universidade de Brasília**

Dopo la guerra con il fine del realismo, l'arte astratta oppure l'espressionismo astratto sono stati il tema principale del dibattito artistico internazionale. Sia in Brasile, sia in Francia oppure negli Stati Uniti il realismo aveva ricevuto molte critiche, l'arte astratta si configurava come un percorso possibile dell'arte moderna. L'origine di questo processo d'allontanamento strategico per l'arte moderna della battaglia ideologica tra gli stati nazionali comincia nel 1938. Il Manifesto per un'Arte Rivoluzionaria Indipendente di Trotsky e Breton è la prima difesa dell'indipendenza dell'arte contro l'uso strumentale dell'arte per la politica dello stato nazionale. Quando è chiuso il dibattito su Fronte Popolare negli Stati Uniti, che in quella circostanza ha unito comunisti e liberali nella stessa riga, non esisteva più alternativa al Realismo Democratico nelle arti visive. Molti intellettuali e attivisti hanno deciso di scostarsi dal Partito Comunista degli Stati Uniti d'America non solo a causa di errori tattici che hanno portato i comunisti a sostenere il New Deal (vedi Seaton, 2000, p. 157), ma a causa delle notizie dei tribunali di Mosca. Con questo si consolida il movimento americano della sinistra cui caratteristica principale era l'anti-stalinismo. Dopo il primo congresso degli Artisti Americani nel 1936, la disapprovazione del Fronte Popolare per alcuni intellettuali di sinistra è diventata più organizzata e virulenta. L'abisso fra trozkisti e stalinisti è ampliato (...). Come diceva Serge Guilbaut: "Per molti intellettuali divenne sempre più chiaro dell'indipendenza di tutti i partiti politici era necessaria per artisti e scrittori." (Guilbaut, 1985, p. 21). Critico d'arte americano, partecipante del dibattito di New York sul Marxismo ed Estetica, Clement Greenberg è una

figura centrale dell'arte negli Stati Uniti durante gli anni 40 e 50. Difendendo l'indipendenza dell'arte ed l'allontanamento della politica, Greenberg è responsabile per il cambiamento della capitale mondiale dell'arte moderna per New York perché lui ha promosso l'ingresso di artisti americani e dell'artista Jackson Pollock come rappresentanti della nuova pittura internazionale.

Questa conversione degli artisti americani nell'élite della sensibilità moderna è stata studiata da Serge Guilbaut, studente di Tj Clark, come un fenomeno tipico d'interrelazione tra economia, politica e cultura che sono verificate nel periodo del dopoguerra con l'intensificazione delle dispute tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Certamente Greenberg ha difeso quest'allontanamento dell'arte, questa indipendenza dell'arte per fare fronte alla politica degli stati nazionale che strumentalizzavano l'arte come propaganda. In una testimonianza al finale de sua vita, Greenberg diceva che Il manifesto di Trotsky e Breton ha influenzato la generazione di giovani critici e intellettuali americani. Il manifesto è diventato un consenso che il modello per l'arte non sarebbe il Realismo socialista, promosso dallo stalinismo nell'Unione Sovietica. In America, il Manifesto di Breton e Trotskij forniva elementi per la critica estetica dell'arte in una società di consumo capitalista; preoccupazione espressa dai critici d'arte - come Greenberg, nel suo saggio *Avanguardia e Kitsch* nel corso dell'anno 1939.

Per il critico americano l'arte moderna era un mezzo di resistere al livellamento della cultura prodotta nella società dei consumi emergente e dinamico degli Stati Uniti. Non solo per critici d'arte e intellettuali, ma anche per molti artisti l'espulsione oppure separazione del Partito Comunista e il contatto con il manifesto di Breton e Trotskij hanno prodotto cambiamenti significativi. Molti artisti iniziano un'indagine di cammini alternativi per l'arte. Tre fattori caratterizzano il dominio dell'espressionismo astratto negli Stati Uniti: 1) la critica del realismo che serviva come propaganda di regimi totalitari e principalmente del governo Roosevelt, 2) il divieto del lavoro dei muralisti messicani negli Stati Uniti e 3) l'immigrazione di molti artisti europei in America, che avevano connessione con l'arte asttata europea. In modo diverso dei muralisti messicani, i muralisti negli Stati Uniti sono stati pagati dall'amministrazione Roosevelt con il proposito di pubblicizzare il lavoro del governo per la ricostruzione del nazione dopo la crisi del 1929. I rappresentanti

del governo Roosevelt hanno difeso il realismo fino agli anni finali della guerra, quando l'interesse per il realismo sarà superato da interesse per l'arte moderna. Alfred Barr Junior, Critico d'arte e direttore del Museo di Arte moderna di New York dopo appoggiare il realismo negli anni 30' sarà difensore implacabile dell'arte moderna negli anni 40'. Questo cambiamento è successo nell' anno di 1943 perché era d'importanza strategica per Roosevelt opporsi alla politica di Hitler con la mostra di arte degenerata del 1937. Con la vittoria della Guerra, comincia il confronto tra Stati Uniti ed Unione Sovietica. Per evitare l'espansione del comunismo in paese come Francia, Italia e Germania, il governo americano concepì piani di supporto economico per la Europa. Mentre questi piani economici non sono sufficienti per conquistare le coscienze ed allontanare l'opzione comunista. In questo momento la CIA (central intelligence agency) ha fatto un sondaggio di opinione per sapere cosa pensavano gli europei degli americani (Francia specialmente).

Il risultato è stato un forte ripudio degli Stati Uniti. Secondo analisti della Cia, gli Stati Uniti dovrebbero promuovere una massiva campagna dell' american way of life in grandi città europee, trasformando costumi e valori a favore della società capitalista di consumo. La diagnosi ha indicato il finanziamento delle case della cultura, di manifestazioni di cultura americana in Europa, ecc. Purtroppo Greenberg è stato il promotore principale di Pollock in Europa. La diffusione del lavoro di Jackson Pollock in Europa come l'ultima fase dell'avanguardia è un elemento di propaganda ideologica dell'Occidente libero contro il dogma del realismo socialista. Per un'azione dello stato americano, la arte rivoluzionaria de pollock e la critica de greenberg diventarono armi contro-rivoluzionari dell'ocidente "libero", ma capitalista. Greenberg e la CIA (Central Intelligence Agency) hanno lavorato insieme per la promozione degli Stati Uniti e dell' American Way of Life nell'Europa e nel resto del mondo dopo la Guerra. La CIA sapeva del rafforzamento dei partiti comunisti specialmente in Francia ed Italia e bisognava offrire una visione positiva e piacevole della cultura americana. Il primo esempio di un'alternativa alla tendenza dell'arte moderna espressionista è stata presentata dal brasiliano militante e critico d'arte Mario Pedrosa.

Dopo una breve permanenza in Francia per la fondazione della IV Internazionale, Pedrosa ha viaggiato per gli Stati Uniti e è rimasto a New York

nel fine di 1938. Lì ha fatto contatti con militanti trotskisti americani e molti artisti, scrittori e critici d'arte che sono venuti di trozkismo, tra i quali Alexander Calder, Clement Greenberg e Meyer Schapiro. Quando tornò in Brasile nel 1945, Pedrosa ha lottato per la diffusione della tendenza costruttiva. A differenza del suo collega americano Greenberg, Pedrosa ha sostenuto l'arte di Calder e le tendenze artistiche costruttive. La fondazione della Biennale di San Paulo ha coinciso con l'iniziativa di Pedrosa a promuovere l'arte della tendenza costruttiva in Brasile del 1950. Come ha affermato Mario Pedrosa, in quel momento, "Il Brasile è condannato al moderno" (Pedrosa, 1981, p. 321) – cioè il Brasile che è una nazione giovane è luogo privilegiato per la sperimentazione politica e sociale - questo potrebbe essere spiegato come la conformazione del rapporto tra locale e globale, dal periodo coloniale fino ad oggi. Secondo Pedrosa, la sostituzione di modelli consolidati nella periferia del capitalismo è stata fatta secondo la logica del tentativo di aggiornare l'importazione. Tale importazione accentua la tensione di due pre-condizioni di inserimento del Brasile nei nuovi rapporti internazionali: arcaismo e modernizzazione.

Il focus di questo processo è stato irrimediabilmente lo sviluppo ineguale, oppure "lo sviluppo ineguale e combinato", ai sensi di Trotsky (vedi Trotsky, 1977), aggiornamenti su tutte le attività sociali offrono la possibilità di emancipazione locale nel corso di cambiamenti internazionali. Tuttavia, come ogni aggiornamento, il suo inserimento può o non superare le condizioni pre-esistenti e in seguito invertire il processo di dipendenza locale. Dopo l'incentivo per la formazione del primo nucleo degli artisti astratti a Rio de Janeiro nel 1948, Pedrosa criticò la opera Tiradentes (un heroi della indipendenza brasiliana) da Candido Portinari nel contesto della controversia tra realismo e astrazione. A livello nazionale, fra gli'anni 30 e 50, l'arte realista era stata coinvolta nella retorica della dittatura di Getulio Vargas e poi nel sostenere la causa del Partito Comunista Brasiliano (di orientazione stalinista). Portinari rappresentò il culmine della grande tradizione figurativa in Brasile e, di conseguenza, la critica di Pedrosa aveva risonanza tra coloro che hanno intravvisto un nuovo inizio per l'arte moderna con l'arte astratta e coloro che hanno difeso la continuazione del realismo figurativo.

Mario Pedrosa ha organizzato la prima mostra dell'opera di Calder a Rio de Janeiro in 1948. Questa mostra è un punto di riferimento dell'introduzione

dell'arte astrata in Brasile. Alla prima mostra dell'artista negli Stati Uniti nel 1944, Pedrosa è entusiasta con il loro lavoro e dedica una serie di tre articoli. In esse troviamo la maturazione teorica di Mario Pedrosa, che abbandona arte di agitazione e propaganda a favore dell'arte autonoma. Contro il pragmatismo americano aggravato, Calder denunciava la necessità dell'arte di spostare ""(...) qualcosa "(...) o fare soldi ". Altri fatti importati per la diffusione dell'a arte astratta sono la mostra di Max Bill al Museo d'Arte di San Paolo, organizzato da Pietro Maria Bardi (oriundo della città di spezia, liguria), in 1950 ed la fondazione della Biennale di São Paulo, Brasile, in 1951. La mostra di Calder a Rio de Janeiro era una nuova espressione dell'arte demistificata di nostri giorni con il suo giocattolo di circo, il suo umorismo ed la sua volgarità materiali. Quanto a Max Bill, il suo lavoro è il risultato degli sviluppi dell'arte costruttiva in Europa. La loro esposizione agli artisti brasiliani accentuava la serie di pitture di forme geometriche, la ricerca cromatica e la costruzione dello spazio topologico. Quello che seduceva i pittori brasiliani in questa arte era la dichiarazione anti-romanticismo, la voglia di fare una arte matematicamente calcolata, costruita su un'idea perfettamente definita ed esposta, e non su momenti vaghi e soggettivi di ispirazione per i quali non poteva esserci criteri precisi.

La mostra di Max Bill a Sao Paulo, nel 1950, è stato determinante in questo senso, fornendo nuove direzioni per l'avanguardia brasiliana. Anche se la loro esposizione ha incoraggiato la formazione della ricerca finale dell'arte costruttiva in Brasile. A San Paolo, con l'arrivo di Waldemar Cordeiro provenienti da Roma è costituito il gruppo ruptura (rottura) nel 1952. Altri, anche a San Paolo, svilupparono arte costruttiva come Kazimir Fejer, scultore interessato a produzione industriale dei materiali, Geraldo de Barros e la sua "Fotoforma", Luigi Sacilotto, progettista di cornici in alluminio, Hermelindo Fiaminghi, Antonio Maluf, pittori e artisti grafici, Anatol Wladislaw, Willy de Castro e Hercule Barsotti. La Biennale di São Paulo, 1951, è senza dubbio il coronamento della tendenza costruttiva: Ivan Serpa ottiene il premio per il giovane artista con la sua pittura "Forme", Mavignier espone il loro lavoro e Palatinik sua macchina kinechromatic che sembra la luce come mezzo di espressione artistica di Moholy-Nagy. Il gran premio di scultura è ottenuto dalla scultore svizzero Max Bill. In generale, il grande evento è stato vinto dall'arte

costruttivista contro la moda internazionale, sia negli Stati Uniti e in Europa, rappresentata dal espressionismo astratto e dopo per l'arte informale. Sao Paulo ha dato la predominanza della forma forte nella struttura dell'opera.

Sacilotto, per esempio, nel suo quadro intitolato "concrezione 5.629" non domina il gioco di "triangoli neri, le forme chiuse molto forte, si interrompono improvvisamente i bianchi di una serie di triangoli virtuali. Sacilotto parte di un'esperienza ottica. La preoccupazione con lo spazio reale sul quadro non è stato l'interesse principale di Sacilotto, se non nella misura che poteva sostenere rigorosamente le interfacce psico- fisiche, ottiche come dimostrazione di una gestalt. Se Max Bill era influente a São Paulo, Calder era più importante a Rio de Janeiro. In tal modo, l'arte costruttivista di Rio de Janeiro è stata più legata ad elementi poetici, al lirismo e la preponderanza di elementi artistici che la dimostrazione di formule scientifiche. Questa differenza tra São Paulo e Rio de Janeiro ha stimolato una derivazione di arte costruttiva in Brasile chiamata arte neoconcreta. La arte neoconcreta è un contributo brasiliano al costruttivismo internazionale. L'arte Neoconcreta era tral'affermazione dell'esperienza percettiva dell'uomo e non solo dalla scienza.

Secondo il manifesto di 1959 del gruppo neoconcreto, l'opera d'arte supera il "meccanismo di materiale su cui si basa" per trascendere i rapporti meccanici (l'obiettivo della Gestalt) e crea un significato implicito (Merleau-Ponty). Il neoconcretismo promuove il decondizionamento del modo di vita moderna con la valorizzazione del corpo. L'arte neoconcreta apporta nuovi significati sopra lo spazio e tempo reali, producendo un rapporto tra spettatore e opera, ma un approccio esperienziale. Agendo nel tempo e nello spazio esperienziale, l'artista cerca di trovare nuovi significati del mondo e ampliare l'esperienza sensoriale dell'uomo. L'arte neoconcreta non coltiva il lavoro di progettazione meccanica delle legge ottiche, nel senso della gestalt, ma propone un approfondimento esperienziale secondo Merleau-Ponty. Non l'uomo astratto, ma l'uomo concreto è capace di vivere l'esperienza estetica. L'uomo concreto è il corpo che si permette un rapporto diretto con l'opera e questo rapporto no si fa secondo un concetto teorico di tempo ma come una nozione di tempo, ora ciò che conta è il tempo reale, il tempo vissuto.

La durata è l'elemento chiave del neoconcretismo. Il gruppo NeoConcrete era costituito per Amilcar de Castro, Ligia Pape, Lygia Clark, Helio Oiticica e

Ferreira Gullar. Le esperienze individuali di questi artisti si sono evolute in diverse direzioni ma sempre con osservazione sull'introduzione della nozione di corpo e di tempo reali. In Gullar e altri artisti si può notare una preoccupazione per le problematiche sociali in modo più chiaro, ma tutti gli artisti del gruppo metteranno in discussione il ruolo istituzionale di arte e i valori fondati sulla virtù dell'esecuzione dell'artista e il prodotto della sua esecuzione. In realtà, Clark sarà la prima artista del gruppo neconcreto che ha lasciato definitivamente la struttura convenzionale dell'arte basata sui mezzi tradizionali di comunicazione dell'arte: forme, materiali, ecc. Clark svolgerà una poetica, un lavoro preciso che dopo la incorporazione del tempo reale, della durata farà l'incorporazione dello spettatore come partecipante della realizzazione finale dell'opera d'arte, senza la partecipazione del pubblico la opera non è completa.

Anche l'opera di Ferreira Gullar bisogna della partecipazione del pubblico. Il poema interrato era una stanza cubica costruita sottoterra, dove il 'lettore' scendeva una scala e trovava una tavola all'interno con un cubo giallo, i lettori alzavano il cubo e sotto era scritto la parola: ringiovanire! Lygia Clark ha nominato sue opere di bichos (animali), essi erano nati in una progressiva astrazione della pittura e della forma radicali di sculture ma non erano pitture neanche sculture; certamente essi richiedono la partecipazione attiva dello spettatore per rivelare il numero di problemi impliciti nella struttura dell'opera. I bichos di Clark ricordano l'idea centrale della discussione estetica fatta per Umberto Eco in suo libro l'opera aperta. Lo stesso spirito è l'opera in corso di Helio Oiticica, con i suoi parangolés, che richiedono l'azione di un ballerino oppure semplicemente di una persona comune per esistere come un'espressione artistica. Il Parangolé di Oiticica segna il cambiamento dell'arte di espressione strettamente visive per una arte nominata ambientale (Pedrosa, 1981, p. 207), cioè dall'esperienza di Parangolé, Oiticica concipe le proposte di un programma ambientale che ha cercato di coinvolgere lo spettatore in un gruppo di sensazioni non solo visiva ma anche tattile, uditive, olfattive.

Il Parangolé è una pratica artistica inscritta nell'approccio con la prassi quotidiana, mentre non crede nel cambiamento sociale senza trasformazione estetica della società. L'arte di helio oiticica era un'azione contro repressione sociale del corpo. Partendo del costruttivismo, le proposte artistiche di lygia clark e helio oiticica diventarono sperimentalisti negli anni 70 con enfasi sulla

costruzione che unisse rivoluzione politica e rivoluzione del comportamento. Credendo nell'apertura delle tendenze storiche che potrebbero portare in modo soddisfacente la modernizzazione brasiliana, Mario Pedrosa non ha lasciato di individuare le contraddizioni insite nella realizzazione della costruzione di Brasilia, come segno della modernizzazione brasiliana, 1961: "Fatalmente isolata dal popolo (...) Brasilia sarebbe una specie di bunker impermeabile del rumore esterno, del dibattito di opinione "(Pedrosa, 1981, p. 306). Il ciclo economico brasiliano di svolgimento è finito nei primi anni del 1960, l'architettura brasiliana moderna fu un segno della trasformazione internazionale che non è accaduta. La capitale Brasilia è diventata segno della modernizzazione conservatrice del mondo.

Mario Pedrosa ha osservato che l'avvento della Biennale di sao paulo non solo ha promosso la formazione del gusto moderno in brasil, ma anche ha fornito una discussione di su gusto locale e internazionale dell'arte. Se la Biennale era un simbolo di modernizzazione del brasil, è diventata infatti parte della modernizzazione contraddittoria che non ha superato i problemi sociali; La biennale faceva parte della modernizzazione che ha istituito, sia il mantenimento di rapporti di dominio, come la prevalenza e l'accentuazione delle disuguaglianze. La Biennale de São Paulo che era stata sul suo inizio come segno di modernizzazione, oggi è diventata parte del sistema internazionale di promozione di corporazione internazionale, di eventi pubblicitari di aziende e anche di un modo di vivere secondo le regole del capitalismo culturale. Le bienale di san paulo, oppure di singapura, della corea e giaponne lavorano con mezzi di contatto con la moda frenetica internazionali per promuovere i valori dell'opere e luogo d'azione dei gangsters dell'arti. Il sistema delle arti è chiuso sulla logica della cultura con il mercato.

Come ha detto Pedrosa, "La mostra d'arte di oggi è fiera d'arte, le aziende iniziano a dominare. Le leggi del mercato capitalistico non perdonano: l'arte, dal momento che assume valore di scambio, diventa una merce come il prosciutto (Pedrosa, 1975, p. 257). Per quanto riguarda l'America Latina, in questo momento denominato neoliberale, la città latinoamericana e la pianificazione urbana sono casi esemplari di contraddizione tra l'emisfero nord e sud. Come Erminia Maricato spiega, la crisi del petrolio, riorienta la politica del Fondo Monetario Internazionale e sue linee guida per i paesi del Terzo Mondo: "Il big

bang della povertà" ha le sue radici, quando, tra il 1974 e il 1975, il FMI e la Banca Mondiale direziona le politiche economiche del Terzo Mondo. Dopo il manifesto di Roma sul limite dello sviluppo economico e il fine delle risorse naturali, l'orientazione per i paesi debitori era di abbandonare le loro strategie di sviluppo come è stati chiaramente indicati nel Piano di Backer, nel 1985. Mike Davis in suo libro *Planets of Pain* parla dell'impatto di questa direzione politica in America Latina come "più grande e più lunga della Grande Depressione" e, considerando la realtà dei decenni, che divenne noto come il decennio perduto, egli non è certamente esagerato. Brasile, per esempio, è cresciuto del 7% all'anno dal 1940 to 1970. Nel 1980, è cresciuto 1,3%, e nel 1990, 2,1%, secondo Istituto Brasiliano Geografia statistica. Cioè, lo sviluppo economico del paese negli ultimi due decenni del ventesimo secolo, non è riuscito a includere la Popolazione Economicamente Attiva (PEA) nel mercato del lavoro, con conseguenze drammatiche per la precarietà del lavoro e, di conseguenza, anche per la crisi urbana. "(Maricato, 2007, sp)

È interessante notare che la tradizione di pianificazione urbana in questo periodo lascia la scena ed è sostituita dalla critica della pianificazione (nota come le politiche post- pianificazione). La nuova generazione di architetti latini americani, formata sull'esempio della critica della modernità in Europa e negli stati uniti, rompe per ignoranza con la precedente generazione che aveva pensato che la specificità dell'America Latina. Da dittatura militare negli anni 60 e 70 all'oggi, il Brasile e l'America latina sono in un incrocio cui la soluzione è: 1) riprendere il progetto moderno di pianificazione con risorse dello stato, oppure 2) abbandonare la pianificazione urbana e lasciare tutto alla mano invisibile del mercato.

Per l'architetto e pensatore argentino Adrian Gorelik la categoria operativa "città latino- americana" serve come riferimento dello sviluppo storico dei concetti di pianificazione della città nei paesi dell'America Latina. Sulla base delle relazioni tra i progetti della rappresentazione e la realtà della città di Latina, Gorelik intende chiarire la lotta storica tra il programma urbano e le sue difficoltà di attuazione. Per lui, la categoria città latino americana propone un modello per risolvere e superare condizionamenti storici. Tuttavia, la categoria "città latino- americana" ha un origine e sviluppo storico precise, che sono gli anni dal 1930 fino al 1970, dopo questo ultimo decennio la categoria è stata

eliminata e prevale ancora oggi come un fattore di negatività della globalizzazione e implica la idea di piano urbanistico. Gorelik d'accordo con le osservazioni da Angel Rama, ha detto che "l'America Latina rimane un progetto intellettuale d'avanguardia che prevede la sua realizzazione effettivamente artistica" (apud Gorelik, 2005, p. 113). Ciò significa che l'America Latina, per il loro specifiche condizioni e sviluppo, rimane come progetto utopico ancora non realizzato e serve come contrappunto critico e come un processo di sperimentazione sociale nella via della sinistra in relazione alle diverse soluzioni definite dai paesi centrali. La posizione di Gorelik è molto vicina alle conclusioni di Mario Pedrosa, quando lo studioso brasiliano ha detto che il fatto che siamo "condannati ad essere moderno, diventa l'America Latina in un territorio privilegiato di sperimentazione politica e sociale. La città dell'America Latina può essere considerata come quello che permette capire tutto questo periodo (dal 1930 ad oggi) come un "ciclo" di immaginazione sociale e utopico, un ciclo che descrive un arco di posizioni: da l'ottimismo della moderna alla sua critica radicale.

Amaral, Aracy. "Mario Pedrosa: Um homem sem preço". In: MARQUES NETO, J. C. (org.) Mário Pedrosa e o Brasil. 1ª Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

Amaral, Aracy e Arantes, Otilia. Beatriz. Mário Pedrosa:100 anos. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

_____. Projeto construtivo na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1977.

Amarante, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: ProEditores, 1989.

Arantes, Otilia. "Mario Pedrosa e a Tradição Crítica". In: MARQUES NETO, J. C. (org.) Mário Pedrosa e o Brasil. 1ª Edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

_____. Mário Pedrosa: Itinerário Crítico. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

Figueiredo, C. E. de Sena. Mário Pedrosa: Retratos do Exílio. Rio de Janeiro: Edições de Antares, 1982.

Gullar, Ferreira. Etapas da Arte contemporânea: Do Cubismo à Arte Neoconcreta. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

Marques Neto, José Castilho. Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

_____. Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Pedrosa, Mário, Acadêmicos e Modernos. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília. 1ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. Modernidade cá e lá. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. Mundo, homem, arte em crise. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

Pedroso, Franklin e Vasquez, Pedro. Mário Pedrosa : arte, revolução, reflexão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.