

## **NARRATIVAS HISTORIOGRÁFICAS DA ARTE PERNAMBUCANA: QUEM COMPROU O TELLES JÚNIOR?**

**José Bezerra de Brito Neto\***

Legitimando o porquê da elaboração e realização de espaços de exposição artística como os Salões de Belas Artes de Pernambuco, as narrativas historiográficas sobre a arte surgem como instrumentos a favor da idéia de “tradição” utilizados por agentes políticos no Estado de Pernambuco durante as décadas de 20 e 30 do século passado. O objetivo deste artigo é analisar os discursos da imprensa e do governo, nestas duas décadas, proferidos a cerca da realização dos Salões de Belas Artes de Pernambuco, construindo as primeiras narrativas de uma história da arte pernambucana, a partir de personagens e acontecimentos “mitificados” acerca da figura do pintor Telles Júnior, tido como marco da pintura produzida em Pernambuco no fim do século XIX. Os Salões de Arte surgem como projetos pioneiros de fomento as artes plásticas em Pernambuco em 1929, como medidas de desenvolvimento de um campo artístico financiado pelo governo, administrando seu poder espacial através de uma educação estética do gosto e promovendo uma “partilha do sensível” entre a política e os artistas intelectuais deste período.

O mundo entre guerras é responsável por concepções epistemológicas que perseguem os textos dos historiadores até os dias de hoje. Enquanto Heidegger substanciava os primados conceituais nazistas e Kafka redigia as metamorfoses decorrentes de um cotidiano opressor, as artes plásticas expunham o inconsciente humano em traços e cores caóticos que protestavam por um mundo moderno menos ambivalente. Os primeiros projetos políticos que se utilizavam as artes plásticas iam surgindo, nos anos vinte e trinta, tanto na Alemanha, quanto na URSS, e a política passava a traçar rumos para as manifestações estéticas, em um processo que vai da politização da arte à estetização da política. (CHAIA, 2007, p.25).

---

\* Mestre em História Social da Cultura pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, UFRPE. E-mail: josebritos2005@yahoo.com.br.

Diante do novo, a tradição se manifestava e reivindicava o que passou, mesmo indagando ser todo pensamento fruto de um mundo presente. A tradição construída removia paredes entre o passado e o presente, em uma tentativa desesperada de homogeneizar concepções temporais dentro de uma luta egocêntrica dos regionalistas pernambucanos nos anos trinta. Contudo, ao lançar um embate entre esferas temporais, o regionalismo promovia cisões no campo das artes que ocasionavam em produções plásticas que vão desde casas grandes, com fachadas e interiores de sobrados, mas com almas aristocráticas ruralistas até paisagens subjetivas desenvolvidas por referências imagéticas e textuais que iam surgindo como fruto de um surto de modernidade.

As artes plásticas em Pernambuco quando passaram a dialogar com um projeto de “Novo Estado”, não sendo tão novo assim, percebeu que os anos vinte do século passado foram período de exportações dos artistas pernambucanos para compor salões modernistas de Paris e uma semana de arte moderna em São Paulo, formando cidadãos e artistas para o mundo. No início dos anos trinta iremos ver uma incorporação das artes plásticas à “agenda política” do governo de Pernambuco, em um surto de reformas arquitetônicas e comportamentais que vão desde a reabertura do Museu de História e Arte Antiga<sup>1</sup>, em 1929, até a institucionalização de salões competitivos, em 1942, como forma de atrair a mão de obra de pintores intelectuais para fixar residência no Recife.

A oportunidade de expor em meio aos seus parentes e amigos trouxe da França o pintor Vicente do Rego Monteiro, entre outros, para colocar a serviço do Estado, a ala modernista da pintura mundial, em forma de trabalhos artísticos e escritos políticos. O gosto pelas artes plásticas estava sendo providenciado pelo governo através de planos que envolvia principalmente a necessidade de se ter uma história da arte “tipicamente pernambucana”. Isto com o intuito de demonstrar para a população, que havia uma tradição pernambucana de pintores, e que investir em arte era fruto das sociedades mais desenvolvidas da Europa:

*Nas sociedades absorvidas exclusivamente pelo espírito do lucro e do negócio é que os artistas são geralmente encarnados quase como elementos parasitários, que vivem pela munificência, pelo favor e pela tolerância de outras classes. Creio interpretar o sentimento unânime de todos os artistas aqui reunidos salientando o interesse que o governo de Pernambuco vem manifestando pelo desenvolvimento de nossa educação artística e pela elevação do nível cultural do nosso meio. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1929, p.04).*

---

<sup>1</sup> O atual Museu do Estado de Pernambuco.

Pertencente ao discurso de Aníbal Fernandes<sup>2</sup>, proferido ao jornal Diário de Pernambuco, no ano de 1929, as artes plásticas passavam a ser o exemplo ideal da elaboração de signos que iriam compor a construção da identidade regional, estando presente nas paredes e fachadas dos espaços oficiais do governo de Pernambuco, dentro de uma ideologia de “educar os sentidos”<sup>3</sup> de uma população tida como carente de desenvolvimento cultural. Com a inauguração da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais, no ano de 1929, o patrimônio artístico do estado passou a ser “inspecionado” e incorporado ao meio oficial através de espaços de contemplação do “belo”: o Museu do Estado e os Salões de Bellas Artes, estes que ocorriam no Teatro Santa Isabel.

Com espaços erguidos para a guarda da arte oficial, o Estado necessitava de um passado para ser incorporado ao lastro destas políticas culturais, iniciando-se uma sinuosa busca pela gênese de uma narrativa histórica artística de Pernambuco. Outras iniciativas para a valorização da pintura já tinham sido feitas no estado, no centenário do jornal Diário de Pernambuco, em 1925, a pintura ganhou um ensaio histórico escrito por Gilberto Freyre que demonstrava uma história da arte que iria dos holandeses que pintavam o céu de Pernambuco, como Eckout e Franz Post, até um jovem chamado Lula Cardoso Aires que pintava o cotidiano popular da cidade do Recife, não esquecendo a família Rego Monteiro e do surrealismo de Cícero Dias. Essa linearidade da construção de uma história da arte refletiu em uma narrativa que demarcava uma evolução da arte neo-clássica e renascentista até a arte vanguardista, abraçando e repelindo, ao mesmo tempo, o tradicionalismo proposto pelo romantismo do século XIX.

---

<sup>2</sup> Aníbal Gonçalves Fernandes foi professor, jornalista, oficial de gabinete do governo Sérgio Loreto, secretário de justiça e instrução, deputado estadual, mas sua maior paixão foi o jornalismo. Também foi membro da Academia Pernambucana de Letras e do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Nasceu em Nazaré da Mata, Pernambuco, a 30 de dezembro de 1894. Fez os estudos secundários no Colégio Salesiano do Recife e no Seminário de Olinda. Em 1915, formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Recife. Em 1919, iniciou no Diário de Pernambuco a seção “*De Um e de Outros*”. Foi professor de Literatura e Francês do Ginásio Pernambucano, mas em decorrência de sua posição contrária à Revolução de 1930, foi afastado da cátedra, dedicando-se mais ao jornalismo. Escreveu além de inúmeros artigos, estudos e conferências: Pernambuco no tempo do “Vice-Rei”: cousas e fatos do governo revolucionário de Pernambuco a partir de 6 de outubro de 1930; Relatório da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais (dois relatórios, um publicado em 1929 e outro em 1930); Estudos Pernambucanos, dedicados a Ulysses Pernambucano”. Ver ANDRADE, Maria do Carmo. Aníbal Fernandes. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

<sup>3</sup> Ver GAY, Peter. A educação dos Sentidos: a experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.p. 145.

No entanto, a necessidade de se estipular um marco regional para se dar início a uma história da arte “puramente” pernambucana levou o Estado a interferir na forma como se contava esta história. Um leilão promovido por uma família tradicional da cidade do Recife, no ano de 1929, expôs uma série de pinturas de um desconhecido. Este era Teles Júnior, que tinha morrido pobre e repleto de produções no fim do século XIX, esquecido pelo Estado, mas sendo um perfeito e interessante personagem que iria representar o clássico mito de Van Gogh<sup>4</sup>, e no Estado Novo seria aquele que daria início aos livros de história da arte pernambucana.

*O Museu do Estado adquiriu ante-ontem no leilão do comendador Baltar a coleção completa dos quadros de Telles Junior. Em torno das paisagens do velho pintor pernambucano, reunidos no palacete da Madalena, ocorreu todo um mundo de amadores e aficionados. Mas a proposta do governo afastou os concorrentes e já hoje se pode dizer que o Museu do Estado possui a maior e mais rica coleção de quadros do nosso grande paisagista. (FERNANDES, 1930, p.28).*

A preocupação do Estado em se inserir numa negociação e compra de arte nos coloca diante da discussão que perpassa o universo da construção do gosto. “Amadores e aficionados”, como Aníbal Fernandes comenta, não são capazes de superar os lances e o interesse de um Estado que necessitava alimentar a reserva técnica de um Museu que estava prestes a reinaugar e que pretendia guardar aquilo que seria a história e a arte oficial do Estado de Pernambuco.

*Com a criação do Museu, e a aquisição dessa coleção onde há algumas obras realmente notáveis, Pernambuco resgata uma dívida enorme para com seu grande pintor e o torna conhecido grande público, a ele que até agora continuava obscuro, trancado nas galerias dos colecionadores e visível apenas no monumentozinho horrível do largo do Tesouro.(Idem).*

As paisagens de Teles Júnior, passaram a ser símbolos do registro dos municípios de Pernambuco, em perspectivas que chamavam atenção por compor o moderno e a

---

<sup>4</sup> A vida de Vicente Van Gogh sempre chamou muita atenção do universo das artes, pelo fato de um homem com esquizofrenia ter pintado obras que romperam com os referências pictóricos de suas época e só foram valorizadas após sua morte, no fim do século XIX. Sua vida marcada por fracassos passou a ser símbolo dos artistas sem expressão em vida, virando um mito pesquisado por muitos artistas, para se tentar explicar o que o levou a cometer suicídio. Para saber mais ver em: COLI, Jorge. Vicente Van Gogh – A Noite Estrelada. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2006.

tradição ao mesmo tempo. Contudo a vida de um pintor que ganhou um Salão Nacional de Belas Artes, em seguida foi para Europa aperfeiçoar seus estudos em artes, depois dirigiu o Liceu de Belas Artes e faleceu no anonimato morreu desconhecido, levou a sensibilidade de Aníbal Fernandes, um inspetor disposto a “preservar” a produção artística do Estado, a montar uma coleção de arte que tinha agora um mestre da pintura local que pintava sua região exacerbando um discurso que antecedia o regionalismo freiriano.

*Mas ao lado desses quadros, feitos evidentemente de encomenda, há os outros, aquele que ele fazia espontaneamente, desinteressadamente, escolhendo os sítios, a hora, os efeitos de luz sobre o céu e as árvores que ele mais amava. (FERNANDES, 1930, p.28).*

O Estado de Pernambuco comprou várias obras de Teles Júnior neste leilão e depositou nos poucos livros de história da arte pernambucana, montado espaços pictóricos e códigos compatíveis com a realidade imagética da sociedade da década de trinta. Estes espaços, oficiais e provocados, passaram a escrever uma história pela qual a tradição<sup>5</sup> era o berço desta construção identitária da arte no Estado. No entanto, na história das relações da arte com a política, o lado que mais sofreu com esse envolvimento foi o artista, haja vista que normatizar uma produção artística esbarrava nos sentimentos e angústias de pintores vanguardistas, negociadores de sua sobrevivência em um cotidiano de crises e utopias que passavam a fazer parte da rotina de pintores como Vicente do Rego Monteiro e Murillo La Greca, casos interessantes

---

<sup>5</sup> Para melhor compreender este processo de transformação da arte como elemento de identidade da cultura local deve-se ter em mente o trabalho de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, “A Invenção das Tradições” (1997). Hobsbawm define o conceito de tradições inventadas como: deve-se ter em mente o trabalho de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, “A Invenção das Tradições” (1997). Hobsbawm define o conceito de tradições inventadas como: “Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas (...), de natureza ritual ou simbólica, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. O historiador inglês aponta a invenção de tradições como um importante fator na formação de identidades nacionais na modernidade. Dentre estas tradições inventadas, o autor faz uma distinção entre as invenções “políticas” e as invenções “sociais” de tradições. As primeiras seriam fruto de movimentos sociais e políticos organizados ou mesmo de Estados – como festas cívicas, heróis nacionais, bandeiras e hinos. Já as invenções não-oficiais, ou “sociais”, seriam as geradas por grupos sociais sem uma organização formal ou sem um objetivo político específico. Ver HOBBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.p.306.

para se analisar a “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.15), ou melhor, as relações entre a estética e a política.

Estes dois artistas foram assíduos frequentadores dos Salões de Belas Artes de Pernambuco, criados no ano de 1929 como proposta de levar a boa arte para o meio recifense, contudo com posturas e estilos posições e pinturas diferentes. Vicente, pintor representante do modernismo, vencedor de alguns salões, engajado politicamente e parente do inspetor Aníbal Fernandes. Murillo La Greca, representante do Retorno a Ordem<sup>6</sup>, participante dos salões, porém não vencedor, também sem engajamento político, revoltado com o descaso do governo em relação a sua atuação, elogiado por uns e tensionado por outros.

*Num meio hostil a arte e fechado hermeneuticamente a beleza, como Pernambuco. Murillo La Greca, que é uma delicada e nobre sensibilidade de artista, experimenta as desilusões mais ásperas. Vai expor alguns dos seus quadros, os melhores da sua brilhante coleção de artista, de artista consciencioso que nunca mercantilizou a sua arte. Vivendo em um meio que se fecha estranhamente a beleza (a arte é uma forma purificada de beleza) o artista nunca perdeu seu estímulo nem a esperança de vencer essa rebeldia que nos degrada, trabalhando com o entusiasmo que lhe inoculam a sua inteligência e a sua mocidade realizadora. (REVISTA CRÍTICA, 1929, p.04).*

Pintores com projeções diferentes, mas que inseriam suas artes dentro dos projetos políticos do governo: os Salões de Belas Artes, estes espaços de tensões, angustias e superações, lançavam Pernambuco no rol dos estados brasileiros que estavam engajados em criar políticas culturais e educacionais para sociedade por meio das artes plásticas. Universos que se fechavam para uns, como Murillo, mas que se abriam para outros, como Vicente, traçando complexas e ambíguas relações entre a estética e a política, mostrando que na capital de Pernambuco a beleza deveria imperar em espaços normatizados e purificados pelo desenvolvimento cultural. A arte aqui era um luxo, como mostra a imagem na revista Crítica, de uma pintura de Murillo La Greca:

---

<sup>6</sup> Intende-se por Retorno a Ordem fenômeno que se apropriava de valores da tradição clássica nacional, como a disciplina, a ordem e o restabelecimento das relações de dependência do real. No entanto, é importante repensar estas classificações instauradas pela história da arte.



Revista Crítica. 1929<sup>7</sup>

Um luxo que deveria educar e civilizar a população, instaurando o gosto pelas artes e suas diversas formas de expressão apoiadas pelo governo. Sensibilizando e moldando o gosto, e lógico, interferindo na produção daqueles novos operários do governo, os artistas, que agora deveriam se ater as normas de editais e os pedidos de contrato para produzir suas pinturas. As ousadias seriam bastante discretas, a negociação seria a conduta mais próxima daqueles pintores que quisessem sobreviver em uma cidade que tinha interesse em financiar seus artistas. Os salões e os museus seriam as novas casas de suas obras:

*E com a próxima instalação do Museu Histórico inicia-se para o grande público uma fase de educação e de cultura de que muito hão de aproveitar também os semi-letrados, em cuja fantasia o pintor Franz Post aparece como construtor dos palácios do príncipe Mauricio e a humilde praia de pescadores do Recife de 1629 se transforma em opulência e soberba capitania. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1929, p.05).*

O papel da construção de museus e criações de salões como espaços de educação estética inseria a arte em um projeto de educar os sentidos, perante a exposição de pinturas que trouxessem o espírito de civilização para Pernambuco. Espaços oficiais foram criados nos anos trinta, na cidade do Recife, como meta de educar a população

<sup>7</sup> Revista Crítica. “Arte aqui é luxo”. Recife, 13 de dezembro de 1929, p.6.

com o belo, ou seja, um Museu de Arte Antiga, uma Escola de Belas Artes e os Salões de Belas Artes, colocava a capital pernambucana dentro dos projetos de desenvolvimento artístico da nação.

O surto de rentabilidade depositava a profissão de pintor na mira das autoridades, estes artistas teriam que produzir em nome de uma ordem política que estava disposta a financiar espaços de produção e contemplação de uma arte oficial. A criação destes espaços configurava uma ação de fomento do governo em prol de uma arte regional, limpa e clássica. A função da arte deveria ser a de idealizar a realidade, numa atitude Kantiana que define a beleza em si como ideal universal, do qual a obra de arte deve se aproximar o quanto possível. Porém, mais que a busca do ideal universal, uma estética neokantiana, como em Shopenhauer, e, especialmente, nietszcheana, que sustentava a crença na possibilidade transformação da da vida pela arte, irrigaram a política de educação estética. O problema no Brasil estaria entre optar por uma arte que copiasse o modelo real, para que fosse seguido na sua pureza, ou que criasse, em representação, o modelo ideal, na esperança de que o porvir se adaptasse.

O potencial pedagógico da arte era explorada através do projeto que previa a educação estética como forma de desenvolvimento dos sentidos, em meio a sociedade recifense dos anos trinta, como veremos no terceiro capítulo. Os espaços de contemplação oficiais da arte, eram asseados com o intuito de promover uma conduta moral retilínea para sociedade, a partir de imagens pintadas que exploravam o cotidiano belo, através de um regionalismo tradicional. Um novo e diferenciado gosto pela arte ia se formando, e durante os anos trinta podemos encontrar poucas imagens de um público diante de produções artísticas, mas que nos coloca diante das tensões teóricas ocasionadas entre o contato do público com a arte local.

Um salão moderno de pintura, trazido por Vicente do Rego Monteiro para o Teatro Santa Isabel, por mais que a imprensa não noticiasse este evento com a admiração que os atuais pesquisadores esperavam, neste período a arte passaria a angariar pautas tanto na política vigente, quanto nos diversos periódicos da época. O gosto e a importância dada aos salões são elementos herdados dos franceses do século XVIII e XIX e adaptados para as estruturas acadêmicas que vinham se formando no país. Este trecho de uma crítica de Zola, nos coloca dentro do espírito e idéia de civilização que estes espaços traziam para as cidades.



*Nossa época é esta. Civilizamo-nos, possuímos alcovas e salões. A parede lisa só presta para os pobretões; são necessárias pinturas nas paredes dos ricos. Por isso foi criada toda uma corporação de operários que terminam o trabalho começado pelos pedreiros. São necessários muitos pintores, como vocês podem imaginar; eles são assim criados de uma enfiada só, em massa. Aliás, os melhores conselhos lhes são dados, para que agradem e não firam o gosto de nosso tempo. (ZOLA, 1989, p.15).*

É com essa idéia de não ferir o gosto do tempo, que Pernambuco toma a construção de espaços de contemplação e guarda da arte como um novo espírito que mesclava harmonia e beleza com normas e disciplina. Os contratos artísticos colocavam estes espaços salas de negociações simbólicas entre o pintor, sua arte e as ideologias da época, sendo os salões de belas artes os principais espaços a serem analisados neste trabalho, por contemplarem política e estética dentro das mudanças ocorridas nos anos trinta do século XX.

*Na qualidade de inspetor de Monumentos e Diretor do Museu, inaugurei a 3 de maio passado, nos salões do Teatro Santa Isabel, a 1ª Exposição Geral de Belas Artes, de Pernambuco, que foi coroada do melhor êxito, tendo o Sr. Governador do Estado adquirido para as coleções do palácio vários dos quadros expostos. Ainda este mês conto inaugurar a grande exposição de arte moderna, para aqui trazida pelo nosso conterrâneo pintor Vicente do Rego Monteiro, residente em Paris, e que exporá também nessa ocasião algumas de suas telas. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1929, p.03).*

O “bom exemplo” começava pelo governo, como mostra neste trecho do relatório da inspetoria da inspetoria dos monumentos, pois é este o principal personagem que financia os salões e ainda comprava obras para expor no seu palácio. A cidade mudava o seu comportamento diante de tantas produções artísticas e a arte também se modificava diante de tantas transformações da cidade, Recife agora preenchia os anais da história da arte com marcos que envolviam os anos trinta como o período áureo da produção artística. As mudanças afetavam os dois tipos de projetos que se instauram na cidade se complementando, ou seja, o projeto estético e o ideológico que iriam compor as rodadas de negócios entre os artistas e a política. Sob este prima, podemos examinar este fragmento da história da arte pernambucana distinguindo o seu projeto estético (discreta ousadia em romper com os meios e na sua ruptura com as linguagens

tradicionais) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo de busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).

De acordo com o historiador Antonio Paulo Rezende:

*A cidade se inventa para comportar o humano, na sua multiplicidade, e não apenas para ser depósitos de mercadorias. Seus espaços são espelhos inquietos, precisam ser interpretados, exaustivamente interpretados, para analisarmos os muitos sentidos que eles acolhem, abertos a constantes significações. (REZENDE, 1997, p.45).*

A cidade vai mudando os seus focos de interesse e com isso novos espaços surgem como se fossem descobertas de caminhos que levam a redenção para uns e a perdição para outros. Diante disto, o que há em volta do desenho de Lisetie é de um mundo tão adulto e complexo como os seus edifícios tortos que passavam a vislumbrar os avanços tecnológicos que rodopiavam o céu em forma de aviões. A diferença entre Lisetie e os pintores profissionais da cidade é que provavelmente ela só queria brincar de ser artista, e os pintores queriam brincar de ser crianças que experimentavam o novo em suas artes, mas as mães e pais não deixavam, pois poderia tirar zero na escola com tamanha ousadia.

O percurso pelo qual as artes visuais tomaram diante das propostas políticas refletiam e muito os espaços construídos para comportar essas artes visuais. Haja vista que não só os artistas procuravam construir sistemas simbólicos nacionais, mas também o Estado através de suas instituições culturais que estimulavam as experiências plásticas nesta direção e legítima. A pintura passava a preservar signos das tradições clássica e nacional, não rompendo, assim, completamente com a arte instituída e sendo a sua renovação controlada. Diante desta perspectiva analisaremos os salões de belas artes de Pernambuco, como espaços de tensões múltiplas entre a arte e a política, atingindo esferas que vão desde a estética até setores da educação, como forma de educar a população para “o belo”.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **PERIÓDICOS**

Diário de Pernambuco 1929, 1930.

Revista Crítica 1929.

### **FONTES SECUNDÁRIAS**

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1940. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados. FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998.

CHAIA, Miguel. Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COLI, Jorge. Vicente Van Gogh – A Noite Estrelada. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2006.

FERNANDES, Anibal Gonçalves. Relatório da Inspeção Estadual dos Monumentos Nacionais. 19 de fev 1930.

GAY, Peter. A educação dos Sentidos: a experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo. Ed 34, 2005.

REZENDE, Antônio Paulo. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE. 1997.

ZOLA, Émile. A Batalha do Impressionismo, tradução Martha Gambini, Rio de Janeiro, Paz e Terra.