ANOTAÇÕES SOBRE A BUSCA DE IDENTIDADE NO UNIVERSO DA PÓS-MODERNIDADE: A MEMÓRIA PESSOAL NA PINTURA DE FLÁVIO TAVARES E PEDRO CANO

Madalena de F. P, Zaccara - UFPE

Resumo

Dentro do processo de internacionalização de idéias e de expressões e de uma recorrência à memória pessoal como forma de inspiração e resistência ao universo homogeneizador pós- moderno, escolhemos como parâmetro para exemplo o trabalho dois artistas, de procedências diversas, Blanca e Recife (respectivamente Murcia, Espanha e Nordeste do Brasil). Ambos, Pedro Cano e Flávio Tavares, separados pela geografia, têm na mitologia pessoal e na memória suas referências identitárias. O artigo se embasou na pesquisa do autor *Artes Visuais no Nordeste*: *relações multiculturais, ora em processo de desenvolvimento.*

Palavras Chave: Artes Visuais, Hegemonia, Identidade, Flávio Tavares, Pedro Cano

Abstract

Inside the internationalization process of ideas and expressions and a recurrence of the personal memory as a form of inspiration and resistance to the homogenizer post-modern universe, we choose as an example parameter the work of two artists, of diverse provenance, Blanca and Recife (respectively Murcia, Spain and the Northeast of Brazil). Both, Pedro Cano and Flávio Tavares, separated by geography, have in the personal mythology and in memory their identity references. The article is based on the research of the author of Artes Visuais no Nordeste: relações multiculturais, still in process of development

Key words**:** *Visual Arts, Hegemony, Identity, Flávio Tavares, Pedro Cano.*

No âmbito da estruturação social contemporânea, o processo de internacionalização das idéias age como veículo catalisador de uma uniformalização de conceitos e signos em carater planetário. A indústria cultural os dissemina e massifica, transformando-os em um produto assimilável por contextos heterogêneos. Esse processo submete determinados eixos culturais a uma anulação de seus limites, suas fronteiras simbólicas, reduzindo possibilidades de produções artísticas de caráter identitário e mantendo uma atividade artística atrelada às escolhas que expressam uma universalização conceitual embasada em modelos difundidos pelo poder econômico.

Dentro desse campo de ação, inserido em um espaço minado pelo neoliberalismo e centrado na hegemonia econômica e cultural, processa-se um aliciamento conceitual apoiado na força das novas mídias, na diluição das fronteiras, na sedução da novidade, no fugidio, no efêmero que têm como caixa de ressonância os centros periféricos. Dentro dessa relação centro/periferia um modelo mais forte, inserido em um contexto com características hierárquicas definidas por relações de poder, incide sobre outro deixando - lhe poucas alternativas de sobrevivência.

Contrapondo - se a essa nova e muito mais eficiente forma de colonização, levando-se em conta as ferramentas de difusão de influências, que promove o desmanche diferencial e a primazia das culturas centralizadoras, coloca-se a alternativa de que “identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores” (ANJOS Moacir, 2008), sendo, portanto, porosas a um intercâmbio conceitual em que o processo de mestiçagem poderia se constituir em uma rede de trocas.

Porém, a perspectiva de um processo dialético em um mundo que se uniformiza a partir de um contexto estruturado em torno do poder, sob suas mais variadas manifestações, parece distante, utópico, bem como longínqua, a possibilidade de um pluralismo consensual. A alternativa de preservação de identidades periféricas, dentro de um processo de mestiçagem, escapando à diluição pura e simples, parece frágil, principalmente porque a própria validação internacional das formas culturais marginais depende dos centros hegemônicos.

Portanto, dentro de um contexto de uma globalização midiática que estabelece uma hegemonia conceitual e de um mercado de arte atrelado aos limites dos circuitos estabelecidos pelos centros difusores de cultura, como se processa, em que circunstâncias e através de que princípios, a produção dos artistas “fora de eixo”?

Hall Foster, aproximando o mundo da crítica de arte das discussões acadêmicas, em meados dos anos 90, em um ensaio intitulado *Artista* como *etnógrafo*, referindo-se aos apelos de identidade contemporâneos previu que as disputas pela cultura não se situaria em espaços marginais, mas em campos definidos por um capitalismo multinacional globalizante, no qual antigos modelos

geopolíticos não teriam mais lugar. Em uma política do *outro* cultural ou étnico marginal, ele via o perigo de clientelismo ideológico. Tais ações serviriam aos propósitos daqueles que patrocinam.

O novo capitalismo, que não pode mais ser regulado pela esfera política visa também, sob a aparencia de liberdade, cumplicidade e inclusão uma profunda reestruturação das mentes e ao controle dos mecanismos de subjetivação. As culturas e populações estabelecidas tornaram-se móveis, fragmentadas, mais cosmopolitas (ou mais ingeridas) e o conhecimento dessas variantes deveria tornar menos ingênua a produção de arte em centros não hegemônicos. A ingenuidade do artista e do teórico periférico do *oitocentos* na ação de invejar modelos europeus de cultura foi substituída segundo Jameson (apud KAPLAN Ann, 1993) por uma realidade de intersecção entre a produção artística (e a teoria, naturalmente) e a publicidade em um nível nunca vivenciado. A arte é regida pela mesma lógica de mercado que impulsiona a moda.

Moacir dos Anjos (2007) propõe, a partir da cultura nordestina, uma alternativa para a produção artística em eixos periféricos. Flexibilizar. Compreender e avaliar o discurso pós-colonialista e criar alternativas possíveis ao fato de permanecer, produzir ou teorizar com diferentes códigos culturais e estéticos daqueles estabelecidos pelo repertório hegemônico. Ele usa a metáfora da “gambiarra”, uma instalação furtiva, improvisada, para captação ilícita de energia elétrica, como artifício e “maneira de agir em espaços de vida submetido às restrições de diferentes ordens” como “alternativa à lógica de desigualdade que preside à produção de riqueza no mundo contemporâneo”, “como um modo de posicionar-se frente ao processo de homogeneização simbólica em curso”. Segundo Canton (2000):

> A evocação do corpo e da memória pessoal na arte contemporânea passam a ser bandeiras de resistência, demarcações de individualidade, impressões digitais que se contrapõem teimosamente a um panorama de comunicação à distância e tecnologia virtual, que tende a gradualmente anular noções de privacidade. [1]

Dessa forma. A memória pessoal passa a atuar como um processo de resistência à homogeneização conceitual própria das sociedades em rede pós-modernas. Neste artigo, escolhemos dois artistas, de procedência diversa, para

representar essa noção de gambiarra defendida por Moacir dos Anjos. Baseados na memória pessoal eles desenvolvem um trabalho que caracteriza essa resistência apontada por Kátia Canton. São eles: Flávio Tavares, paraibano de João Pessoa e Pedro Cano um murciano da cidade de Blanca, Espanha. A ponte entre os dois artistas é uma só: a preservação teimosa de uma memória pessoal em seu trabalho mesmo em fases ou processos de vida nômades.

Através do trabalho desses dois pintores é possível se processar como que "uma suspeita de esperança" que "somente pode encontrar refúgio na crença de que toda tentativa de homogeneização, em qualquer domínio que seja, engendra simultaneamente as condições de uma diferenciação e a eclosão dos particularismos e das identidades" (JIMENEZ, 2007)

FLAVIO TAVARES: UM FLANEUR DO INSCONSCIENTE DA CIDADE

L´exactitude n´est pas la vérité [2]

Flávio Roberto Tavares de Melo nasceu em João Pessoa no dia 15 de fevereiro de 1950. Filho de um híbrido de médico e artista, o Dr. Arnaldo, e de Dona Otaviana, respeitável matrona. A vontade de arte não se limitou a uma geração. Flávio descende de artistas e gerou artistas: seu avô, Pedro Damião Tavares de Melo, era fotógrafo e aquarelista e sua filha, Marieta, é arquiteta. Flávio cresceu na Rua das Palmeiras, oficialmente conhecida por Rua Rodrigues de Aquino, onde seu pai (deixando a contragosto seus livros, escritos e desenhos) atendia seus pacientes e sua mãe fazia às vezes de recepcionista e enfermeira controlando, além disso, os cinco filhos do casal. Desde muito jovem, segundo ele "desde que se lembra", Flávio desenhou.

O retrato do artista quando jovem, parafraseando James Joyce, mostra um garoto que "já tinha feito alguns pastéis em torno dos 9 anos" [3] Era o fim da década de 50 e Flávio, no início da seguinte , estudando no Colégio Marista, iniciou-se em um curso de pintura.Logo depois, ele passou a freqüentar o Setor de Artes Plásticas da UFPB que compunha seu Departamento Cultural.Inicialmente (em 1963) estudou com a professora Lourdes Medeiros,em seguida, ainda em 1963, com Raul Córdula

que integrava o Departamento como professor auxiliar de desenho e com Archindy Picado

Os anos 70 encontram Tavares já entregue a seu imaginário fantástico que, em alguns momentos, remete ao delírio medieval e em outros dialoga com o universo barroco tropicalista (velho conhecido seu dos tetos das igrejas de João Pessoa para onde Córdula levava seus alunos para fazer o que hoje se denomina de releitura) ou com a abordagem política dos muralistas mexicanos que influenciou toda uma geração de artistas nordestinos. Sobre esse momento nos fala Walmir Ayala (1971), abordando uma exposição de Flávio que aconteceu na Galeria Studio, no Rio de Janeiro:

> Tavares se entrega ao prazer do Barroco, aos labirintos e retorcidos da vegetação fantástica, da composição do solo que ele reproduz conforme as esculturas populares de terras de várias cores.

A década de 90 encontrou o artista em sua busca incessante por referêcias e identidade.A chamada sociedade pós – industrial, caracterizada pelos processos de globalização econômica, discutia os efeitos da pós - colonização. Flávio Tavares continuou a investir “em seu constante duelo (...) que insiste em desafiá-lo a inventar novas formas para exprimir o mundo real ou a fantasia que teimam em conviver na mente do artista” (ROCHA, Eudes, 2004). Sua posição pode ser traduzida pelas palavras de seu marchand, Maria do Carmo Vogt (2004), que diz que “nessa autenticidade encontra-se sua força”. Antes e depois da exposição *Les Magiciens de la terre* (1989),em Paris, que aconteceu redefinindo paradigmas etnocêntricos para as Artes Visuais, Flávio continuou interessado nos contrastes e nuances de seu mundo: o mundo que ele constrói a partir da esquina da sua casa.

Nesse momento de sua trajetória, o artista manteve intenso contato com a cultura e o povo alemão. Ele expôs na Landengaleric, em Berlim, 1990; na Galeria Vierjahreszeiten, em Hamburgo (em 1992) e participou de diversos workshops que congregavam artistas brasileiros e alemães em João Pessoa, São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. A década também abriu - lhe outras fronteiras internacionais: mostrou seu trabalho na embaixada do Brasil, em Nova Deli, Índia; na de Buenos Aires, Argentina; no Café des Promeneurs em Grenoble, França, e no Museu

Amadeo de Souza Cardoso em Portugal. Essa ponte com outros centros funciona até os dias que correm.

João Pessoa e seus habitantes, porém, é o ponto de referência, o laboratório de Flávio Tavares. Ela é olhada, sentida, decodificada e relatada por ele em seus mais variados aspectos e dimensões. Propondo-se a compreendê-la, Tavares assume características semelhantes a do flaneur em uma cidade que ele percorre, não a pé, necessariamente, como um observador comum, mas através de seu olhar, de sua memória e de sua intuição. Assim, ela torna-se um espaço (que é quase uma dimensão alternativa, mágica, esotérica mesmo) traduzido através de uma iconografia pessoal que o torna único e que ele compartilha conosco, com o espectador, por meio de cenas/relatos que falam dos resultados de seus passeios pela cidade de sua imaginação.

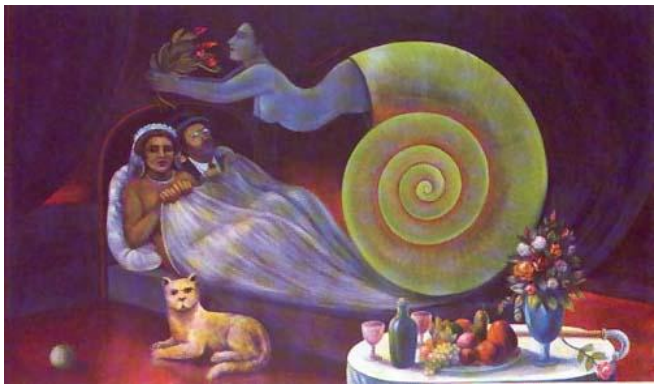
O ato de vasculhar memórias e sensações é o produto de uma luta constante contra a anestesia do próximo minuto próprio ao contexto de dispersão e apatia advindo da velocidade e fugacidade dos fatos e imagens que povoam nossos dias e noites. Com essa ação o artista se posiciona contra a certeza e o fascínio do final. Cria em contraposição à morte. Munido de detalhes do cotidiano, quer eles abordem a beleza da mulher idealizada, quer eles falem dos fantasmas que emergem das fotos de família resgatadas da poeira e do esquecimento, ele constrói e reconstrói sua história pessoal que é um recorte da história de todos nós. (fig. 1)

Fig 1. Flávio Tavares. Sem Título. Óleo sobre tela, 2002.

Flávio passa horas procurando e registrando fantasmas e lendas. Sua imaginação anda pelas padarias, pelas oficinas, por açougues, igrejas ou lojas de materiais de construção buscando suas visões. Não existem telhados ou paredes que detenham seu olhar em suas andanças pelas ladeiras, becos, ruas, praças, quintais, casa ou porões da antiga Filipéia de Nossa Senhora das Neves. Ele devassa a tudo e a todos: do Varadouro às praias. Sua busca gera uma cidade surreal que comunga com as palavras de Aragon (1996).

> Nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa, esfinges que não lhes colocam questões mortais.

A cidade de Flávio é território da memória e da fantasia. (fig. 2) Uma explosão colorida, de múltiplas facetas, que abrange sonhos e realidades. É assim que ele a vê e nela atua como demiurgo, aproximando homens e monstros, metamorfoseando anjos em gente, ou vice-versa, num universo onírico e satírico onde o riso pode acontecer pelo conhecimento ou pela tristeza. Dessa fauna ficcional sobram, às vezes, pequenas semelhanças com os humanos que, aparentemente, ele encontra em sua trajetória: os olhos totalmente cruéis da criança espreitando um rato, pronta para comê-lo, ou o cachorro que ele veste de uma humanidade quase não mais existente. Mulheres, muitas mulheres: assustadoras, trágicas, divinas, maternais. Prostitutas ou santas. Em maior número, é verdade. Sempre em maior número. Presentes em quase todas as suas cenas. Mas, é que as mulheres se prestam mais às mutações. São cambiáveis: como as luzes e as sombras, e os súcubos povoam com mais facilidade a cor indefinida dos fins de tarde visitados pelo artista.



Flávio Tavares. Sem título. Óleo sobre tela. 2001

Esses registros de flaneur do inconsciente da cidade nascem das telas, papéis, pedra, madeira, enfim: de todos os suportes que o artista possa tomar emprestado para contar suas histórias. Seus personagens aparecem sempre tão efêmeros (principalmente nos desenhos), tão mutantes, que parecem estar prestes a se desfazerem no último minuto. Como nos sonhos e nos pesadelos. Seres sem história aparente. Antigos como o medo, essas criaturas que ele espreme sobre a tela em branco. Se apurarmos o olhar quem sabe poderemos penetrar nessa babel de homens/duendes e mulheres/ fadas que dividem espaços com personagens e paisagens reais. Conversaremos, então, com seus cavaleiros e com suas donzelas, presos em seus cenários boscheanos, onde, por vezes, parecem esperar que da tensão salte a faísca que provocará um incêndio ou o fim do mundo. No final, talvez seja isso o que o artista espera que compartilhemos com ele: o grito de horror, o terror pânico ou a sabedoria de quem aprendeu a olhar de perto demais, ou quem sabe, longe demais...

SEMPRE HÁ UMA PAISAGEM QUE ESPERA: O PINTOR PEDRO CANO

De cualquier modo, em este torbellino de idas y vueltas he contado com algo de lo cual eche siempre mano para no perder el norte, y es la identidad [4]

Pedro Cano nasceu em 10 de agosto de 1944 em Blanca, uma pequena localidade situada no Valle del Ricote, em Murcia, Espanha.Filho de comerciante, José, *El Moreno*, o menino Pedro segundo sua família “começou a falar e a pintar ao mesmo tempo”.[5] Porem, foi a partir de 1959, depois do contato com a pintora valenciana Amparo Benaches que ele viu determinada a sua trajetória artística.Suas primeiras obras já registravam a paisagem murciana: o campo e o rio.Uma região que segundo Antonio Arco (2003) é: “desierto y mar, tierra Arida y vergel em um espacio geográfico lleno de historia y contrastes”[6]

Sua aprendizagem passou, informalmente, por Carlos Gonzalez, pintor de Madrid que havia se estabelecido em Blanca, entretanto, foi em 1965 que ele deu início a uma aprendizagem mais sistematizada: ingressou na Escola de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Naquela época, segundo o próprio artista [7], era difícil ter acesso a livros e revistas voltados para as artes visuais. A nova dimensão gerada por uma Madrid cosmopolita, o acesso aos museus o deixaram impressionado. Quatro anos depois

de sua chegada à capital da Espanha ele ganhou uma bolsa do Ministério de Assuntos Exteriores para a Academia Espanhola de Belas Artes em Roma. Foi o início de uma busca cada vez maior por novos horizontes. O artista tornou-se nômade como seu avô materno, Pedro Antonio, um pastor que chegou ao pequeno povoado, Blanca, por casualidade. Porém, foi na Murcia natal que ele realizou a sua primeira individual.

Nascido de uma sociedade multicultural onde se mescla a cultura árabe, cristã e judia, Cano tem no regional uma resposta dialética à cultura contemporânea homogeneizante. De acordo com Maria Gonzáles Sánchez (2009):" Todas sus obras tienen que ver com Blanca, com el tejido de su tierra, la textura de las paredes de sus casas, la luz que se va resbalando por los perfiles de los tejados."

O universo pictórico de Pedro Cano tem linguagem própria que perdura ao longo de sua obra mesmo quando ela apresenta mudanças estilísticas. Sua visão artística, embasada no homem e seus referenciais, continua a mesma quer o artista se encontre em Nova York, no Yemen ou em sua pequena Blanca natal. Não perder o elo, mesmo dentro de uma existência tão cosmopolita quanto a sua, parece ser o seu objetivo maior. Essa identidade essencial paira acima tanto da técnica quanto da temática.

A pintura para ele é, antes de tudo, um meio de comunicação e ela se liga intrinsecamente à representação de um contexto, um mundo estético singular, que se liga ao ambiente recriado que está ao seu redor. Para José Martinez Calvo (1990) esse universo: "esta cercano aun pasado barroco de tal envergadura que es indeleble su huella, com su carga de aparato y teatralidade"

Ele não copia a realidade. Reinterpreta-a. Suas imagens criam um mundo exclusivamente seu. Envolvendo-as encontramos uma atmosfera irreal, mágica. Cano fala do mistério do viver cotidiano, da aura que nossa existência deixa nas coisas e da dor secreta dos seres que passam suas vidas ausentes, distantes do mundo que os rodeia. A ausência e a solidão marcam seu trabalho onde só a memória permanece constante.

Em um fundo abstrato, onde a luz cria o espaço, as imagens ora parecem diluir-se ora retornam como fantasmas do passado misturados a objetos do cotidiano: velhas roupas pendentes do nada, camas antigas com bonecos antigos ou um regador que alguém, esqueceu em um canto. Em suas paisagens da memória não falta uma velha maquina de escrever (quem sabe a sua primeira?) ou uma prosaica cadeira com livros empilhados. Flores e frutas também são visitadas. Murcia é um território agrícola. O menino e a bicicleta fantasmagórica que reaparece em muitos dos seus registros deve ter rodado muito por seus campos. (fig. 3.)

Fig. Pedro Cano. *Imagen et paisage*.Óleo sobre tela.

120 x 130 cm. 1972.

Stanley Krippner (2002) nos faz refletir sobre mitos e homens: “os mitos como produto da imaginação humana cujo sentido se assenta não em suas denotações literais, mas sim nas suas conotações metafóricas e metafísicas”. O Pedro Cano criador de seus próprios mitos recorre ao acervo de seu inconsciente. Seu trabalho é uma projeção da memória. De uma mitologia criada através de ícones pessoais ou mesmo através do, uso de imagens do inconsciente coletivo.

O ato de vasculhar suas memórias torna-se o produto de uma luta constante contra a anestesia do próximo minuto dentro do contexto de dispersão e apatia em face da velocidade e fugacidade dos fatos e imagens que povoam nossos dias e noites. Cano se posiciona contra a certeza e o fascínio do final. Munido de detalhes

do cotidiano ele constrói e reconstrói sua história pessoal que é um recorte da história de todos nós.(fig. 4)

Pedro Cano. Sem título. Óleo sobre tela. 2007

Caçador de lembranças, Cano recupera a tradição dos cadernos de viagem que serviu a tantos artistas como meio de transmitir o mundo de sensações captadas no transcurso de suas andanças. Esses cadernos são familiares à História da Arte. Dürer já relatava sua viagem através dos Alpes até Veneza entre 1494 e 1495. No século XVIII e XIX os românticos criaram o culto às viagens para lugares considerados exóticos e, mesmo no século XX, muitos artistas prosseguiram captando suas idas e vindas através de diários como é o caso de Mackes que, juntamente Klee e Louis Moillet partiram para a Tunísia relatando, posteriormente, a experiência em desenhos e aquarelas.

Pedro Cano segue essa tradição, mas com uma interpretação pessoal. Para el, segundo Sánchez (2009):

> El concepto de viaje de Cano es diferente, ya que para el viaje non es el tramite obligado de um pintor para ilustrar-se, sino que es su sistema de vida, es su forma de ver el mundo. El artista ha aprendido a vivir en viaje, su vida es un viaje (…) Nace así una “geografía afectiva” que se ofrece como relato del mundo u del yo, descrita con rara intensidad, imposible de neutralizar porque por ella se ha deslizado una mirada sin recelos, quizás extraviada, pero siempre generosa y deslumbrada.

No conjunto de suas composições, porém, lembranças de Murcia, se entrecruzam com novas descobertas. Objetos familiares aparecem, insinuados,

como que envoltos em bruma. São recordações retomadas da memória. O lirismo do artista estrutura reflexões de imensa sedução sobre o aleatório da vida, sua fragilidade e sua dor. Quem somos nós?Para onde vamos?Das mãos de Pedro Cano nascem imagens que parecem despregadas da nossa velocidade diária, resultados de meditações, instantes de silêncio, exercício de subjetividade que buscam dar sentido à transitoriedade da vida.

Na obra dos dois artistas, Tavares e Cano, descobrimos um universo único, extremamente pessoal. Eles buscam e transformam a realidade que os rodeia, o mistério do viver cotidiano, quer em lugares familiares, quer na imprevisibilidade geográfica do próximo minuto. Porém, essa realidade está sempre traduzida pela memória onde João Pessoa e Blanca são cidades aprisionadas no tempo, referenciais identitários que embasam o olhar e o registro.

NOTAS.

1. Kátia Canton. *Novíssima Arte Brasileira*: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001. p 64.
2. Henri Matisse. *Écrits et propôs sur l ´art*. Paris : collection Savoir : Hermann Éditeur des sciences et des arts, 1972.
3. Entrevista concedida à autora em maio de 2009.
4. Vera Pascual. *Entrevista com el pintor Pedro Cano*. Murcia: Universidad de Murcia, 26 de octubre 2005.
5. Maria González Sánchez. *El pintor Pedro Canto*. Murcia. Editum.2009.p.26.
6. Antonio Arco. *Región. de Murcia*. Murcia: Darana, 2003.
7. Maria González Sánchez. *El pintor Pedro Canto. Op. Cit. P. 27.*

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório*. Texto do Catálogo Panorama in http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?Page_id=272

----------Vinte notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil in *Anais*

do Encontro de Arte Latina.UFRJ,2000.in

http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/home.html

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*: Editora Imago, 1996.

ARCO, Antonio. *Región de Murcia*. Murcia: Darana, 2003.

AYALA, Walmir. Fabulario Popular *in* Artes na Semana. Rio de Janeiro*: Jornal do Brasil, 1972.*

BRAVO, Miguel Cabañas. *El Arte Español del siglo XX*: su perspectiva al final do milenio. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2001.

CALVO, José Martinez. *Maestros de la pintura murciana*. Murcia: A. G. Novograf, 1990

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Hibridas*: Estratégias para sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

.....*A Globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira*: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

INMACULADA Julian. El Artes Plásticas del siglo XX em España in *Arte Español del siglo XX*: su perspectiva al final do milenio. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 2001.

JARAUTA, Francisco. Variaciones Plásticas in *25 pintores*. Murcia: Caja Murcia, 1990.

JIMENEZ, Marc. A estética como resistência in *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Icleia Borsa Cattani (org.) Porto Alegre: UFRGS, 2007.

KAPLAN, Ann, (org.) *O mal-estar do pós – modernismo*: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Zahar, 1993

KRIPPNER , Stanley. *Aspectos mitológicos da morte e do morrer*,2002.

MATISSE Henri. *Écrits et propôs sur l ´art*. Paris : collection Savoir : Hermann Éditeur des Sciences et des Arts, 1972.

MATTOS, Claudia Valadão, Hal Foster e o debate sobre o pós-moderno: uma introdução à tradução do texto “O retorno do real” in: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

ROCHA, Eudes (org.). Flávio Tavares. *Obras Escolhidas*. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2004.

SANCHEZ, Maria González. *El pintor Pedro Cano*. Murcia: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.

VOIGT, Maria do Carmo in *Flávio Tavares*: Fantasia dos Trópicos. Berlim: Embaixada da República Federativa do Brasil, 2004

ZACCARA, Madalena. *Anotações sobre as Artes Visuais na Paraíba*. João Pessoa: Idéia, 2009.

..... *Artes Visuais e Multiculturalidade*; conexão Recife/Murcia. Relatório de Pesquisa para a Fundação Carolina/ Universidade de Murcia. Murcia, 2010.

Madalena Zaccara (Zaccara, Pekala, Madalena de F)

É doutora em História da Arte pela Université Toulouse II, França, professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, Vice- Coordenadora do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB líder do Grupo de Pesquisa *Arte Cultura e Memória.* Tem livros e trabalhos publicados.