



**A CARNE E A OPRESSÃO NAS OBRAS DE HUMBERTO  
ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) E  
CARLOS ALONSO (MENDOZA /ARGENTINA).**

*LA CARNE Y LA OPRESIÓN EN LAS OBRAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA  
(MS/BRASIL) Y CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).*

*THE MEAT AND OPPRESSION IN THE ART WORKS OF HUMBERTO  
ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) AND CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).*

*Simone Rocha de Abreu<sup>1</sup>* 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

**Resumo:** Este artigo propõe leituras em paralelo das pinturas do artista brasileiro Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) e do artista argentino Carlos Alonso (Mendoza) focando a análise no uso da carne como uma potente metáfora da opressão. As análises das imagens buscam as relações entre a produção artística de ambos artistas e o contexto histórico-social, com foco na política. As obras de Alonso e Espíndola aludem às tensões através do emprego das duplas de opostos: morte e vida, opressor e oprimido, natureza e cultura, homem e mulher. Finalmente, observa-se que ambos os artistas empregam diferentemente o símbolo da carne.

**Palavras-chave:** Arte-política; Ditadura no Brasil; Ditadura na Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

**Resumen:** Este artículo propone lecturas paralelas de pinturas del artista brasileño Humberto Espíndola (*Mato Grosso do Sul*) y del artista argentino Carlos Alonso (Mendoza), centrándose en el análisis del uso de la carne como poderosa metáfora de la opresión. El análisis de las imágenes de los artistas busca las relaciones entre su producción artística y el contexto histórico-social, enfocando la política. Las obras de Alonso y Espíndola aluden a las tensiones a través del empleo de pares opuestos: muerte y vida, opresor y oprimido, naturaleza y cultura, hombre y mujer. Finalmente,

---

<sup>1</sup> Professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Arte. É pós-doutoranda em Artes na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - SP). E-mail: [simone.rocha.abreu@ufms.br](mailto:simone.rocha.abreu@ufms.br)

se observa que ambos artistas emplean de manera diferente el símbolo de la carne.

**Palabras clave:** Arte-Política; Dictadura en Brasil; Dictadura en Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

**Abstract:** This article proposes parallel readings of paintings by Brazilian artist Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) and by Argentine artist Carlos Alonso (Mendoza), focusing on the analysis of the use of meat as a powerful metaphor for oppression. The analyses of the images seek the links between the artistic production of these artists and the sociohistorical context, with a focus on politics. The works of Alonso and Espíndola allude to tensions through employment of pairs of opposites: death and life, oppressor and oppressed, nature and culture, man and woman. Finally, both artists employ the symbol of the flesh differently.

**Keywords:** Art-politics; Dictatorship in Brazil; Dictatorship in Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

---

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200141](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200141)

*Recebido em: 15/07/2022  
Aprovado em: 08/10/2022  
Publicado em: 12/10/2022*

## 1 Introdução

O objetivo deste artigo é ler em paralelo obras de Humberto Espíndola (1943 - ) e Carlos Alonso (1929 - ) e lançar luzes sobre a metáfora da carne usada por ambos os artistas. A metodologia para a leitura das obras é a interdisciplinaridade estabelecida entre a sociologia, a história, a fortuna crítica dos dois artistas e os aspectos referenciados nas obras, através dos elementos formais empregados ou pelo título que cada artista atribuiu a sua obra. Ao optarmos pela leitura sociológica da obra de arte, o referencial teórico é Pierre Bourdieu (2011), na sua proposição de que é fundamental reconhecer o campo de produção do objeto artístico, uma vez que ele não está isolado, estando inserido em uma rede de relações de forças.

As análises descortinam as propostas poéticas de Espíndola e de Alonso denunciando os jogos de poder no contexto de ditadura em seus países, respectivamente, Brasil e Argentina. Ambos trabalham com a carne,

porém o fazem de maneiras díspares. Nas pinturas de Espíndola, a figuração da carne aparece viva e na forma de boi, tão importante para a economia do estado de Mato Grosso do Sul, onde mora e trabalha o artista. O boi de Espíndola é humanizado, se sobrepõe ao homem, transformando-o no boi-general que oprime toda a sociedade, devastando matas, para que se criem pastos, e invadindo terras indígenas.

Humberto Espíndola apareceu na cena brasileira de artes em 1967, já com a metáfora do boi como opressor, e segue com ela com variações. Em inúmeras pinturas o boi aparece por completo, já em outras é representado pelo chifre ou pela mandíbula. O artista criou séries agrupadas sob o título de *bovinocultura* ou sociedade do boi. A crítica de arte Aline Figueiredo chamou o Espíndola de “artista-ação”, pontuando a atuação de Humberto como artista e também como um agente atuante para modificar o que chamou de “inércia do panorama cultural desta grande região brasileira” (FIGUEIREDO, 1979, p.191), ao se referir ao estado de Mato Grosso uno<sup>2</sup>, ou seja, antes da fissão que originou o estado de Mato Grosso do Sul. Ao afirmar isso, Aline Figueiredo traz a atuação que ela, Humberto e a também artista Adelaide Vieira tiveram ao organizar a “Primeira Exposição de Pintura dos Artistas Mato-grossenses”, ocorrida em 1966 e que recebeu, em cinco dias, cerca de 5.000 visitantes (FIGUEIREDO, 1979, p.172). Resgata também outros projetos realizados na sequência como a criação da “Associação Mato-grossense de Artes”, em 1967 em Campo Grande, do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, em 1974 em Cuiabá; e o Atelier livre de Pintura, também em Cuiabá, em 1977.

Assim como Humberto Espíndola, Carlos Alonso também é um artista com uma produção vasta em pinturas. Para efeitos deste artigo, o interesse maior são as séries *Hay que comer*, expostas pela primeira vez em 1965, *La cara del poder* (1976-1977), *Lo ganado y lo perdido* (exposta em 1976), e a série *Manos Anónimas*, exposta em 1984 na Bienal de La Habana. Naquela

---

<sup>2</sup> Ao referir-se ao “estado de Mato Grosso uno”, Espíndola trata da fissão que originou o estado de Mato Grosso do Sul. A divisão do estado de Mato Grosso se deu em 1977 e com isso fez surgir outro estado, o Mato Grosso do Sul, cuja capital é Campo Grande, onde nasceu, vive e trabalha o artista Humberto Espíndola.

ocasião, o artista recebeu o Prêmio Orozco-Rivera-Siqueiros por este conjunto de obras, composto por pinturas, gravuras e uma instalação homônima que foi censurada na Argentina naquela época, sendo montada somente em 2019, no *Museo de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Além das pinturas, a produção de Alonso abrange desenhos, colagens, gravuras e algumas instalações que explicitam uma visão crítica da realidade, convidando o espectador à reflexão. O artista ingressou aos quinze anos na Academia de Belas Arte de Mendonza, mas não concluiu seus estudos nessa cidade devido a conflitos com algumas autoridades da Academia. Transferiu-se então para Tucumán e aí se vinculou ao recém-criado Instituto Superior de Artes, onde encontra ares mais progressistas. O diretor era Lino Spilimbergo, seu mestre na pintura e que também se tornaria um grande amigo.

## **2 Humberto Espíndola: o boi como arma de poder**

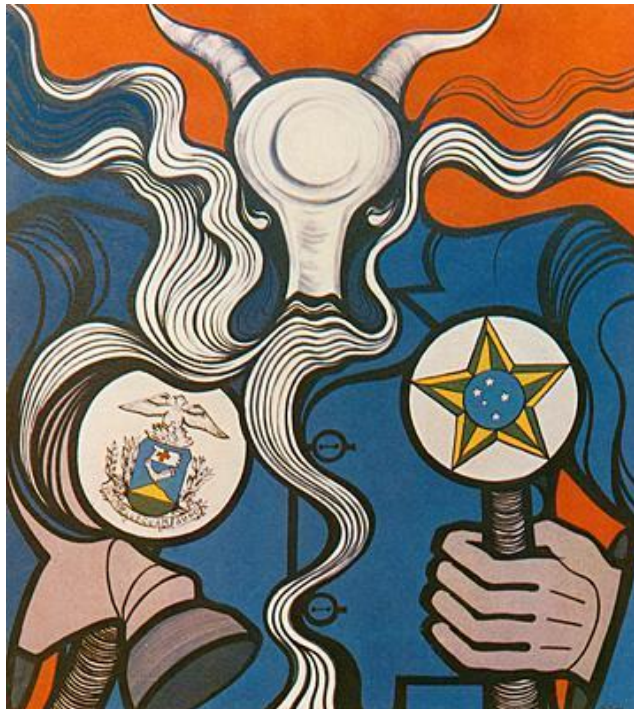
O gesto criativo do artista evidencia um raciocínio sensível que percebe o boi como símbolo de poder dos pecuaristas em uma região onde a pecuária é bastante importante para a economia. Sendo assim o boi passa a ser a crítica ao sistema econômico tão excludente, que tanto marginaliza o homem do campo para criar os grandes latifúndios baseados no que se convencionou chamar de agronegócio, com a eliminação dos povos indígenas. A crítica do artista vai além e evidencia como esse poder econômico está entrelaçado com o poder político ao criar os bois-generais. Todas essas críticas sociais aliadas a uma boa pintura, que foi convencionada pela crítica com o nome *Bovinocultura*, nome que o artista adotará depois para parte de sua produção.

A insistência no uso de símbolos como as luvas, os chifres do boi, as patas do animal, os punhais, emblemas da nação como a bandeira ou o brasão denotam o desejo do artista de estabelecer narrativa acerca dos jogos de poder entre o boi e o homem, com o peso demagógico da

ditadura militar. O artista cria o boi opressor, que podemos chamar boi-general levando em conta o contexto da ditadura brasileira contemporânea às obras.

Na pintura *Boi-brasão* (**Fig.1**) o artista sobrepõe o boi ao homem formando o boi-general que segura os brasões nacionais com uma pata em um lado e uma mão coberta por uma luva no outro. O animal que mastiga constantemente, e por isso baba, aparece na pintura com a baba escorrendo e se espalhando pela composição. O poderoso boi-brasão ou boi-general espalha a sua baba, ou seja, a sua força vital por toda a obra.

**Figura 1** - Humberto Espíndola. Boi-brasão, 1968.



FONTE: registro fotográfico da autora (óleo sobre tela, 152 X 172 cm).

As pinturas de Humberto Espíndola aproximam-se formalmente do fazer característico da *Pop Art*, ou seja, da maneira “pop”, pelas grandes áreas de uma cor sem variação tonal e sem marcação da pincelada do artista, o que se convencionou chamar de pintura chapada, mas não se aproximam das motivações da *Pop Art* norte-americana que explorava as imagens veiculadas pela cultura de massa dos Estados Unidos da América. Como já foi dito, para Espíndola as motivações de suas obras são as expressões do jogo de poder, entre o poderoso pecuarista e o restante da

sociedade, sendo a grande metáfora desse jogo o boi, que oprime com suas patas, seus chifres e com seu tamanho, que em muitas obras ocupa o todo (ou quase) da composição. É a síntese da sociedade do boi, onde o boi vale mais que o homem.

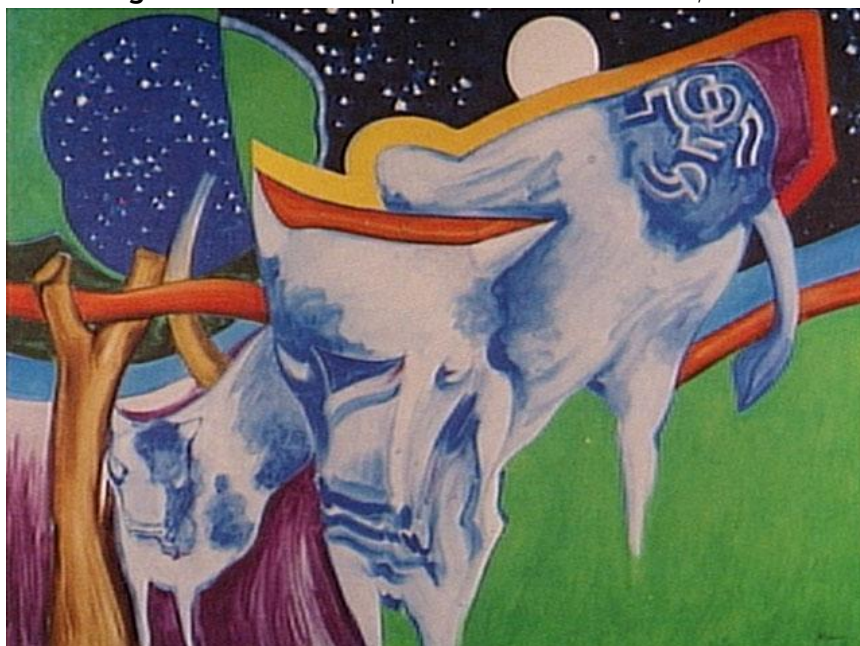
**Figura 2** - Humberto Espíndola. *Pecus e Pecúnia discutem a divisão*, 1978.



FONTE: registro fotográfico da autora (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

Na pintura intitulada *Pecus e Pecúnia discutem a divisão* (**Fig.2**) identificamos o perfil feminino, símbolo da República brasileira, que surge com o corpo envolto na bandeira nacional de onde sai uma de suas mãos e sinaliza no mapa a divisão do estado de Mato Grosso no globo. Sobre seus ombros está a mão enluvada do homem-boi. O símbolo da República brasileira está na frente da moeda, representando o dinheiro, que em *latim* é *pecúnia*, já o boi representa *pecus*, ou seja, a pecuária. A relação de poder está evidente e a mesa de negociações é o globo terrestre. Na figuração pictórica ainda podemos ver tesoura, canetas, papel, telefone. O boi-homem parece se sobrepôr e a República brasileira corta o mapa de Mato Grosso, repartindo para os dois as benesses. É uma pintura crítica à divisão do Estado de Mato Grosso, ocorrida em 1977, que foi decidida entre o poder do dinheiro e o poder do fazendeiro pecuarista.

**Figura 3** - Humberto Espíndola. Carreta Guaicuru, 1980.



FONTE: registro fotográfico da autora (óleo sobre tela, 162 cm X 117 cm).

Na década de oitenta do século passado, Humberto realizou uma série de pinturas da sociedade do boi adicionando uma preocupação com a identidade cultural, aparecendo elementos decorativos dos indígenas Kadiwéu estampados no couro da traseira dos bois, tal como a marca do dono. O discurso do artista através da pintura *Carreta Guaicuru* (**Fig. 3**) parece ser de que os indígenas da etnia Kadiwéu são os verdadeiros donos das terras e de tudo que há nelas, terras que agora são exploradas por grandes fazendeiros pecuaristas. A denúncia parece ser dos pastos que invadem as terras dos indígenas, acabando com as possibilidades de sobrevivência dos povos indígenas, tudo em nome da expansão da pecuária na sociedade do boi, onde o boi prevalece ao homem.

Os chifres são a metonímia do boi, os chifres que ferem, mas também servem como defesa, sendo assim a arma e também o escudo. Na obra *Coroa de chifres* (**Fig.4**) também aparece a cerca de arame farpado sobre o verde dos campos, o arame que marca os limites das propriedades privadas, que separa e demarca os opressores e oprimidos, expondo mais

uma vez a brutalidade da sociedade pecuarista, onde o boi vale mais que o homem.

**Figura 4** - Humberto Espíndola. Coroa de Chifres, óleo sobre tela com montagem, 1971.



FONTE: registro fotográfico da autora (172 X 152 cm,), Acervo do artista.

*Devastação da Amazônia (Fig.5)* é uma composição pictórica com uma forte diagonal que divide a área devastada e a área em que ainda há floresta, aparecendo justamente na margem dessa divisão o centro de uma suástica formada por quatro mandíbulas de boi, uma denúncia do avanço da pecuária como causa da devastação da floresta. A vista é aérea da paisagem da Amazônia e a porção brasileira é delimitada por um traço vermelho. O boi continua na pintura de Humberto agora como morte.



**Figura 5** - Humberto Espíndola. Devastação da Amazônia, 1990. Acervo do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), Cuiabá-MT.



FONTE: (FIGUEIREDO,1990, p.58) (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

Na sociedade do boi, o homem-boi também oprime a mulher. Humberto enfoca na obra *General Taurus e o rapto de Europa* (**Fig.6**) os opostos homem e mulher. A mulher sendo penetrada por uma das patas do boi; sobre ela a pele de uma onça, tão característica do centro-oeste brasileiro, região onde o artista vive. O touro tem olhos lascivos, toda a composição é sensual nas formas, cores e pinceladas mais soltas em comparação com as obras anteriormente analisadas neste texto. A pintura expressa a luxúria e a posição submissa ao homem da mulher na sociedade do boi. Destaco que ao fundo desta obra aparecem hieróglifos, deste modo o artista faz alusão ao Egito antigo e une essa referência à paisagem paradisíaca do Pantanal, representada pelo couro da onça. Por que dessa união? Parece ser a manifestação de mais uma preocupação do artista, ao comparar o destino do Pantanal ao do vale do Rio Nilo, simbolizado pelos hieróglifos. As cheias do Nilo fertilizavam as terras do Egito na antiguidade, assim como as cheias do rio Paraguai fertilizam as terras pantaneiras, mas a grande pergunta é por quanto tempo mais haverá essa fertilização que explode em uma exuberância de vida as terras

pantaneiras? Essa é a questão central em tempos de tanta depredação dos ecossistemas.

**Figura 6** - Humberto Espíndola. General Taurus e o rapto de Europa. 1984.



FONTE: registro fotográfico da autora. Óleo sobre tela, 143 X 165 cm.

### **3 Carlos Alonso: a carne humana ou bovina é dilacerada.**

He tratado de reflejar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está ligada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos (...) donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio (ALONSO apud FITERMAN, 2010, p.10).

O depoimento de Alonso que abre esse item do artigo evidencia como o artista se preocupa com as questões econômicas e políticas de seu país, temas de reflexão que passam a figurar em suas produções artísticas. A carne bovina ou a humana é transformada na obra de Carlos Alonso em símbolo para narrar as tragédias particulares ou de sua pátria mergulhadas

nas opressões das ditaduras sequenciais da Argentina. Quase sempre a carne é dilacerada, ferida, violada, perfurada, consumida, mas na série *La cara del poder*, o boi aparece como símbolo de poder em um retrato da sociedade pecuarista de seu país; desta série se destaca a obra *Tormenta sobre la pampa* (Fig.7).

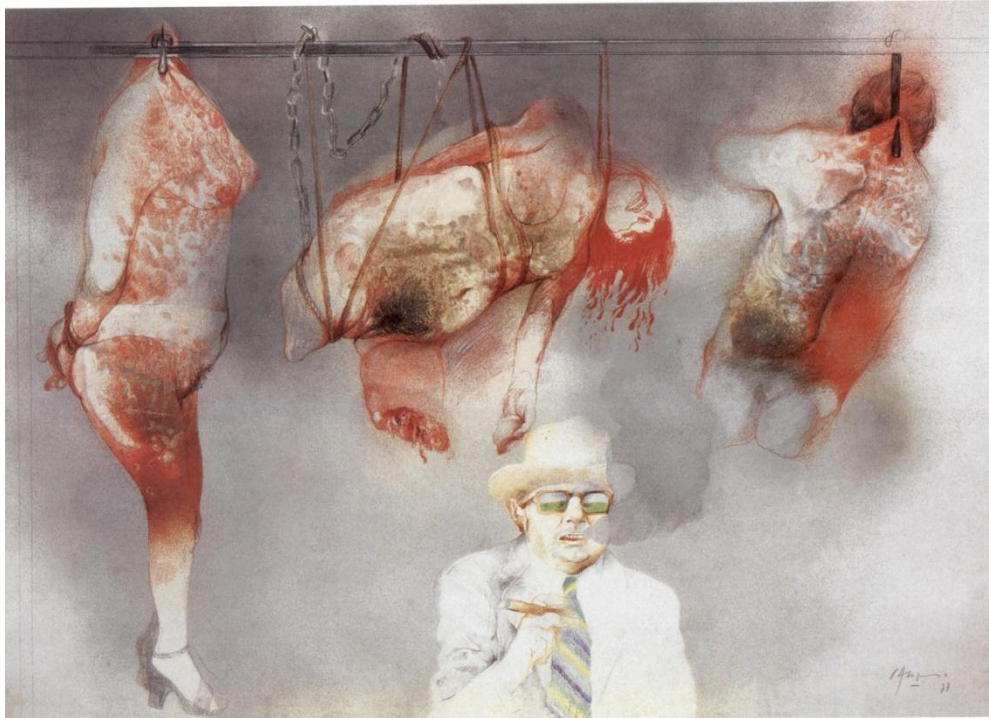
**Figura 7** - Carlos Alonso. *Tormenta sobre la pampa*, 1975.



FONTE: Fiterman (2010, p. 56), 1975. Técnica mista sobre papel, 69,5 X 101 cm.

Na obra *Tormenta sobre la pampa* percebemos uma figura masculina centralizada com o dorso para a frente e as mãos unidas, porém com o rosto invertido, em uma posição não anatômica. Suas roupas não são as de um trabalhador rural e sim um terno, o que nos faz supor que se trata do dono do gado e se nega ao contato visual com o espectador da obra, evidenciando um posicionamento não transparente, ou seja, uma relação não horizontal de poder. O ocultamento da identidade se expressa na ausência de rosto, o que garante o anonimato. Essa figura é recorrente na obra de Carlos Alonso e representa o opressor.

**Figura 8** - Carlos Alonso. *Hay que comer II*, 1977.



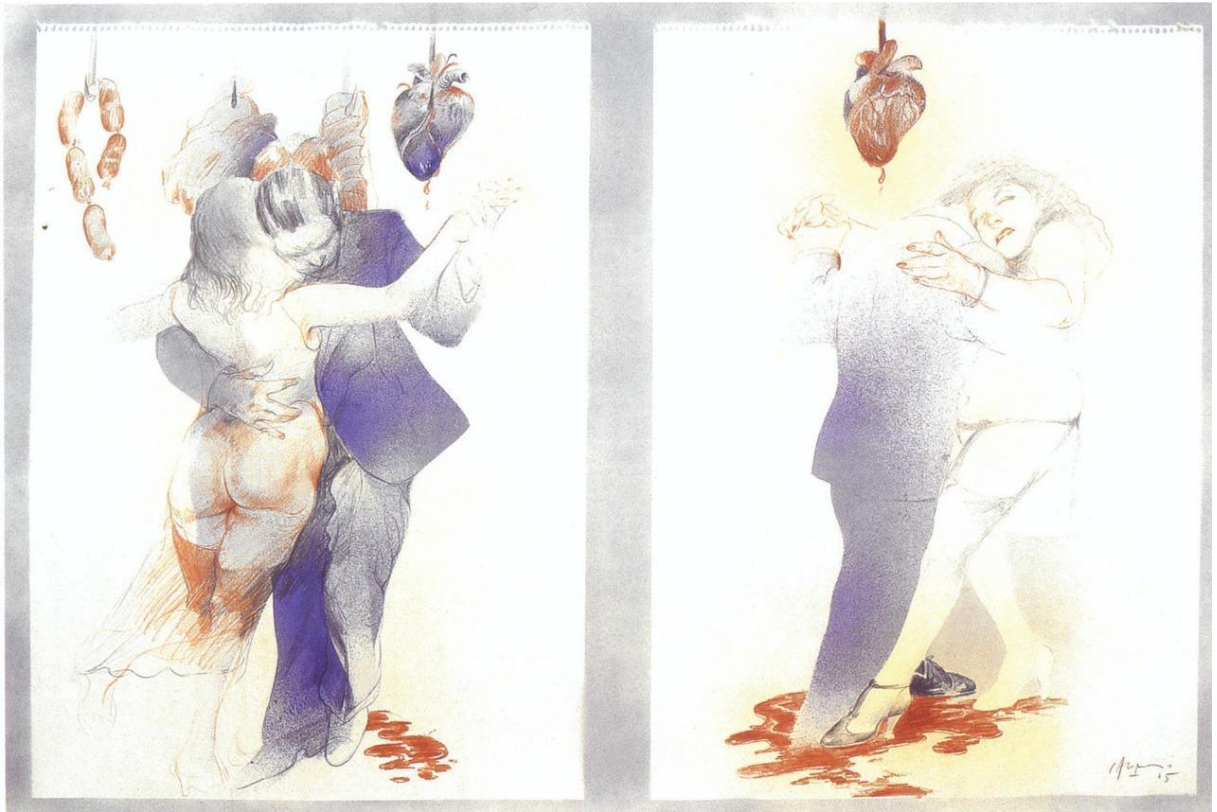
FONTE: Fiterman (2003, p.93). Técnica mista sobre papel, 70 X 100 cm. )

Na obra *Hay que comer II* (**Fig.8**), corpos humanos aparecem dilacerados e expostos tal como carne em um açougue; no centro da composição há um homem que, alheio à cena de terror fuma um charuto, o que, aliado às roupas que veste, nos faz pensar numa figura de poder. Este homem usa óculos escuros, o que impede que vejamos seus olhos, mais uma vez nos lembrando que as relações com os donos do poder não costumam ser transparentes, especialmente em um contexto tão violento como o desta pintura. As lentes desses óculos refletem um campo verde. Parece ser este o pecuarista que, dê olho em sua(s) propriedade(s), dá as costas à violência do período.

Em *Tango I* (**Fig.9**), Alonso nos apresenta dois casais heterossexuais dançando em clara diferença de posições evidenciada pela nudez das mulheres que dançam com homens vestidos. A nudez dessas mulheres manifesta sua vulnerabilidade frente aos homens trajados com ternos. A dança acontece em um ambiente onde há pedaços de carne pendurados no teto, das quais pinga sangue que cai sobre os dançarinos e molha o chão, completando a cena de violência e opressão do homem contra a

mulher. Estas mulheres parecem estar prontas para serem consumidas por esses homens de terno, carne para o consumo tal qual a carne do açogue.

**Figura 9** - Carlos Alonso. Tango I (estudo).



**FONTE:** Fiterman, 2010, p,51), técnica mista sobre papel, 70 X 105 cm

Em *Gran Tango* (**Fig.10**) da série *El ganado y lo perdido* (O gado e o perdido) a cena de tango, dança tão associada à Argentina, retorna à pintura de Alonso. Assim como na obra *Tango I*, aparecem casais em posições opostas de poder, já que os homens seguem vestidos de terno enquanto as mulheres seguem nuas ou seminuas, o que as coloca em condição de vulnerabilidade.

**Figura 10** - Carlos Alonso. *Gran tango*, série *El ganado y lo perdido*, 1975.



**FONTE:** Fiterman, (2010, p.52), técnica mista sobre papel, 70 X 105 cm.

**Figura 11** - Carlos Alonso. *Manos Anónimas. Instalación*, 1976 – 2019.



**FONTE:** Galesmo (2019, p.89). Cartaposta e materiais diversos. Medidas variables. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Em 1976, Carlos Alonso produziu a instalação *Manos Anónimas* (**Fig.11**), composta por quatro figuras humanas em tamanho natural; a única figura de quem podemos ver parcialmente o rosto está uniformada e carrega uma arma de fogo, este homem está de óculos escuros o que nos impede de ver seus olhos e assim se preserva seu anonimato. A seu lado vemos um homem que se funde com uma poltrona, um dos braços repousa confortavelmente na lateral do móvel, enquanto o outro levanta para levar até a boca um cigarro, para um rosto inexistente. A figura está de pernas cruzadas em uma posição confortável, revelando estar indiferente às referências de violência da cena. No chão está um corpo já sem vida e coberto de folhas de jornal. A quarta figura da cena está de costas ao espectador com um sobretudo enorme e um chapéu que encobre seu rosto ou qualquer outro traço de sua identidade.

São quatro inquietantes figuras de tamanho real que colocam o espectador da cena em alerta. O mal estar aumenta ao se atentar aos objetos atrás dos personagens. Vários cortes de carne animal suspensos tal qual em um açougue e, dentre eles, pode-se perceber uma perna humana com calça jeans e tênis, provavelmente de uma jovem. Há aí também uma blusa com furos de bala. Atrás do personagem uniformado há um busto sobre um pedestal, um busto como recorrentemente se faz de personagens considerados ilustres. Nesta instalação, esse busto está de frente à parede, de costas para o espectador, preservando assim também seu anonimato. Todos os elementos evocam uma cena com grande teor de violência.

*Manos Anónimas* (**Fig.11**) foi idealizada para a mostra *Imagen del hombre actual*, organizada pelo *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires, em 1976. Em razão do sistema político ditatorial repressivo, a instalação foi censurada e guardada no atelier de Alonso, onde pouco a pouco se deteriorou e perdeu-se, tendo sido remontada somente em 2019 mediante registro fotográfico da primeira versão (GALESIO, 2019, p.71).

As reflexões de Alonso sobre as condições de vida do homem contemporâneo expressas nesta instalação continuaram sendo trabalhadas

em uma série de aproximadamente trinta desenhos e pinturas que também receberam o título *Manos Anónimas* no início da década de oitenta. Nela, os oprimidos e violentados ganham maior protagonismo na composição, ao contrário da instalação aqui analisada, na qual as figuras sinistras ocupam quase todo o espaço.

A repressão e a ditadura sempre estiveram presentes na arte de Alonso através de suas obras que são comentários contundentes das violências sofridas na sua vida pessoal, na vida de todos os argentinos e nas instituições nacionais desmontadas pelo poder ditatorial. Na vida de Alonso, a ditadura militar deixou marcas indeléveis pelo desaparecimento da filha Paloma, em 1977, aos vinte anos de idade, e pelo exílio, primeiramente em Roma e depois em Madrid, acontecimentos dolorosos que, além de dor, geraram muitas incertezas junto a esperanças de um dia rever a filha.

#### **4 Considerações finais**

Neste artigo enfocamos produções artísticas de dois artistas em contexto de ditaduras que refletem sobre a realidade e transformam suas reflexões em visualidades que convocam seus espectadores à reflexão. As obras de Alonso e Espíndola aludem às tensões através do emprego da dupla de opostos, contrapondo: morte e vida, opressor e oprimido, natureza e cultura, homem e mulher. Ambos os artistas empregam o símbolo da carne, para Humberto Espíndola a carne bovina é o poder opressor, mas em Carlos Alonso a carne toma o lugar do oprimido, sendo cortada, abatida, consumida, violada.

Durante o artigo, foram apresentadas leituras de parte da produção de cada um dos artistas, procurando estabelecer relações histórico-sociais e políticas para enriquecer o debate. A partir da consciência de que a interpretação de uma obra de arte é sempre uma possibilidade entre outras, afirmamos que às análises aqui realizadas podem se somar outras, neste artigo foram priorizadas as leituras simbólicas e, portanto, teceu-se



somente alusões à construção plástica e filiações estilísticas dos artistas, sempre visando construir o campo de produção simbólica e assim alcançar o(s) sentido(s) pictóricos.

Carlos Alonso e Humberto Espíndola se utilizaram do exercício plástico para expressar e denunciar a opressão, ambos usaram a carne como metáfora, em Alonso a carne é o oprimido, já em Espíndola a carne, em forma de boi, é o opressor. Cada artista mostrou-se atento e solidário às situações de opressão vivenciadas em seus países, ao fazerem isso, os artistas contam as situações percebidas de maneira contundentes nas suas pinturas e são capazes de provocar sensações no espectador, sejam elas de impacto e/ou revolta e/ou horror e/ou incômodo e/ou o desejo de um ato solidário.

## 5 Referências

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1979.

FIGUEIREDO, Aline. **Arte aqui é Mato**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1990.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso**. Buenos Aires: Artes Gráficas RO Ediciones, 2003.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso. Hay que comer**. Museu Oscar Niemeyer e Fundación Alon para las Artes. Curitiba: Maxi Gráfica e Editora Ltda, 2010.

GALESIO, María Florencio. **Carlos Alonso. Pintura y Memoria**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.