

Arquivos, crítica e política: apontamentos para interpretar silêncios

Archives, criticism and politics: annotations for interpreting silences

Archivos, crítica y política: notas para interpretar los silencios

Priscilla Alves Peixoto 

Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-Graduação em Arquitetura.
Rio de Janeiro (RJ), Brasil.
priscillapeixoto@fau.ufrj.br

CRediT

Contribuição de autoria: Conceitualização; Curadoria de dados; Análise de dados; Recebimento de financiamento; Pesquisa; Metodologia; Red. do manuscrito original; Redação – revisão e edição: PEIXOTO, P. A.

Conflitos de interesse: A autora certifica que não há conflito de interesse.

Financiamento: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Programa de Apoio a Docente Recém Doutor Antonio Luís Vianna (2020); Université Rennes 2 – Professeure Invitée de la Chaire internationale en humanités et sciences sociales.

Aprovação ética: A autora certifica que não houve necessidade de aprovação de Comitê de Ética.

Uso de I.A.: A autora certifica que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do trabalho

Editores responsáveis: Daniel Sant’Ana (Editor-Chefe); Elane R. Peixoto (Editora Associada); Ana Elisabete Medeiros; Leandro de S. Cruz (Editor Associado); Carolina Pescatori (Editora Associada); Maria Fernanda Derntl (Editora Associada); Victor Akio de O. Itonaga (Assistente Editorial).

Resumo

O que se herda quando há um compromisso coletivo com o esquecimento? Esta é a pergunta que abre este ensaio que trata da institucionalização (ou não) de arquivos de críticos de arte que se dedicaram a arquitetura durante a década de 1950. A hipótese explorada é que esses processos trazem as marcas da ditadura civil militar que se instalou no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, e do processo de anistia. Concentrado no estudo das coleções pessoais de Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito, este texto analisa os diferentes processos que incidiram na entrada da documentação e dos livros desses três críticos em arquivos, museus e bibliotecas. Enquanto abordagem, o ensaio toma um caminho pouco usual: parte de reflexões da obra do filósofo Paul Ricoeur em que o autor aborda as relações entre esquecimento, anistia e luto. Em seu desenvolvimento, o texto também se apoia em questões suscitadas por um livro de literatura – *Antes de Nascer o Mundo*, do autor moçambicano Mia Couto –, sobretudo, no que se pode depreender da ação da sua personagem principal, o “afinador de silêncios”.

Palavras-chave: Crítica; Arquitetura; Arquivos.

Abstract

What is inherited when there is a collective commitment to forgetfulness? This is the question that opens this essay, which deals with the institutionalization (or not) of archives by art critics who dedicated themselves to architecture during the 1950s. The hypothesis explored is that these processes bear the marks of the civil military dictatorship that was installed in Brazil between the 1960s and 1980s, and the amnesty process. Concentrating on the study of the personal collections of Mário Pedrosa, Mário Barata and Quirino Campofiorito, this text analyzes the different processes that influenced the entry of documentation and books by these three critics into archives, museums and libraries. As an approach, the essay takes an unusual path: it starts from reflections on the work of the philosopher Paul Ricoeur in which the author addresses the relationships between forgetting, amnesty and mourning. However, the development of the text is also based on questions raised by a book of literature – *Antes de Nascer o Mundo* [Before the World was Born] by the Mozambican author Mia Couto –, above all, on what can be inferred from the action of her main character, the ‘silence tuner’.

Keywords: Criticism; Architecture; Archives.

Resumen

¿Qué se hereda cuando hay un compromiso colectivo con el olvido? Esta es la pregunta que abre este ensayo, que versa sobre la institucionalización (o no) de los archivos por parte de los críticos de arte que se dedicaron a la arquitectura durante la década de 1950. La hipótesis explorada es que estos procesos llevan las huellas de la dictadura cívico-militar que se instauró en Brasil entre las décadas de 1960 y 1980, y el proceso de amnistía. Concentrándose en el estudio de las colecciones personales de Mário Pedrosa, Mário Barata y Quirino Campofiorito, este texto analiza los diferentes procesos que influyeron en la entrada de documentación y libros de estos tres críticos en archivos, museos y bibliotecas. Como aproximación, el ensayo toma un camino insólito: parte de reflexiones sobre la obra del filósofo Paul Ricoeur en las que el autor aborda las relaciones entre el olvido, la amnistía y el duelo. Sin embargo, el desarrollo del texto se basa también en las cuestiones que plantea un libro de literatura – *Antes de Nascer o Mundo* [Antes de que Naciera el Mundo] del autor mozambiqueño Mia Couto –, sobre todo, en lo que se puede inferir de la acción de su personaje principal, el “afinador de silencios”.

Palabras Clave: Crítica; Arquitectura; Archivos.

1 Vestígios na anistia¹

O que se herda quando há um compromisso coletivo com o esquecimento? Essa pergunta parece conter uma espécie de paradoxo. Existe uma memória do esquecimento? Em um de seus mais conhecidos livros, Paul Ricoeur (2007, p. 509) afasta “[...] a ideia de uma simetria entre memória e esquecimento em termos de êxito ou realização [...]”. Ele aborda a relação entre as duas de modo mais complexo, atravessando e problematizando situações que envolveram, inclusive, processos de anistia. Já em sua conclusão, ele escreve:

[...] o esquecimento impede a ação de continuar, quer por confusão de papéis impossíveis de desemaranhar, quer por conflitos insuperáveis nos quais a disputa é insolúvel, intransponível, quer ainda por danos irreparáveis que costumam remontar a épocas recuadas. Se o perdão tem algum papel nessas situações de um trágico crescente, só pode tratar-se de um tipo de trabalho não pontual a respeito da maneira de esperar e de acolher situações atípicas: o inextricável, o irreconciliável, o irreparável. Essa aceitação tácita, lida menos com a memória do que com o luto enquanto disposição duradoura. De fato, as três figuras aqui evocadas são figuras de perda; admitir que há perda para sempre seria a máxima de sabedoria digna de ser considerada como o *incognito* do perdão no trágico da ação. A busca paciente da solução de compromisso seria a moeda de troco, mas também a acolhida dos *dissensus* na ética da discussão. Deve-se chegar a dizer “esquecer a dívida”, essa figura da perda? Sim, provavelmente, na medida em que a dívida confina na falta e enclausura, na repetição. Não, enquanto ela significa reconhecimento da herança. Um sutil trabalho de desligamento e ligação deve ser realizado no próprio cerne da dívida: por um lado, desligamento da falta, por outro lado, ligação de um devedor para sempre insolvente. A dívida sem a falta. A dívida posta a nu. Onde se reencontra a dívida para com os mortos e a história como sepultura (Ricoeur, 2007, p. 509).

Este longo trecho escrito por Paul Ricoeur aponta como há, no atravessamento das experiências assimétricas de memória e de perda, um trabalho a ser realizado, aquele do luto, no qual a história possui um papel a cumprir: o de manter ligada a figura de um devedor para sempre insolvente e, ao mesmo tempo, o de criar meios para que a vida dos sobreviventes – aqueles que ficaram – possa seguir seu curso.

As afirmações de Paul Ricoeur, como quase todos os textos que abordam o tema do perdão e do esquecimento, podem ser sentidas como dolorosas e injustas, sobretudo, se se desejar atravessar momentos da vida social e política brasileira já tão marcados por um apaziguamento sistemático e, pode-se dizer, patológico.² É necessário deixar claro: iniciar este ensaio pelas palavras de Paul Ricoeur não diz respeito a uma apologia da indulgência. Ao contrário disso, essa escolha é orientada pela importância que esse autor dá ao trabalho do luto, de uma reflexão consciente sobre a experiência da perda. Busco enunciar isso com alguma clareza, para dar encaminhamento à questão que, de fato, o

¹ Essa introdução foi escrita logo após janeiro de 2023, muito provavelmente porque, naquele momento, tematizar a anistia (ou clamar por uma não anistia) tenha atravessado uma série de discursos. No entanto, a construção deste texto teve uma preparação mais longa e mais lenta que sua introdução; remonta ao ano de 2020, quando passei a debater mais sistematicamente questões ligadas aos arquivos de arquitetura, à escrita de sua história e, também, à história da crítica de arquitetura (Peixoto, 2021; 2022).

² Por exemplo, aquelas assentadas nas práticas da “cordialidade” (Holanda, 1995, p. 139-152) e no “racismo estrutural” (Almeida, 2019).

texto irá abordar: um caso específico, relativo à institucionalização (ou não) de arquivos de críticos de arte que se dedicaram à arquitetura durante a década de 1950. Questão motivada pela necessidade de dimensionar o valor dado à crítica de arte e de arquitetura no processo de *patrimonialização* de conjuntos documentais.

Concentrada no estudo das coleções pessoais de Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito, analiso os diferentes processos que incidiram na entrada da documentação e dos livros desses três críticos em arquivos, museus e bibliotecas. A hipótese explorada é que esse processo traz as marcas da ditadura militar, que se instalou no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980, que inclusive afetou a documentação produzida antes desse período.³ Ou seja, abordo a institucionalização dessas coleções como parte de um processo de anistia que se seguiu à ditadura.⁴ Conforme poderá ser constatado ao longo do ensaio, não irei explorar muitos pormenores da documentação dos críticos de arte propriamente dita, visto que grande parte está inacessível. A proposta deste texto é justamente abordar a ausência ou a dificuldade de acesso a essas fontes. Trata-se, portanto, de enquadrar essa situação como um problema historiográfico da crítica de arquitetura no Brasil.

2 Meditações sobre o afinador de silêncios

No entanto, voltemos à pergunta inicial: o que se herda quando há um compromisso coletivo com o esquecimento? Tentar responder a essa pergunta não implica apenas meditar sobre o sentido da relação estabelecida entre memória, história e esquecimento. Ela também traz consigo a necessidade de se construir modos para enfrentar o trabalho sobre as experiências de perdão e de perda, lembrando-se de que elas estão acompanhadas de um compromisso estabelecido, antes de nós, de fazer cessar as ações.

Como vimos, Paul Ricoeur encaminha sua reflexão sobre o assunto construindo paralelos com o processo do luto. Contudo, o problema trazido aqui é de uma natureza ligeiramente diferente: de fato, buscaram-se recursos para se trabalhar um processo de reconhecimento de ausências para que se possa operar uma despedida ou um perdão. No entanto, no caso a ser abordado no ensaio, trata-se de um luto a ser realizado muito tempo após o evento da perda. Ou melhor, um processo de luto demandado por corpos que não viveram (ou não puderam viver) o evento da perda, mas se sentem herdeiros dela. Buscando

³ Deve-se advertir que as consequências da ditadura militar, instalada no Brasil, nas décadas de 1960 e 1980, não parecem ter sido as únicas forças que incidiram na presença ou na ausência de reconhecimento institucional da obra de Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito (Peixoto, 2021), sobretudo, se abordamos a parte da documentação desses críticos que é dedicada à arquitetura. Como essas opiniões foram produzidas por críticos de arte que se dedicaram ao tema em um momento muito específico de suas trajetórias intelectuais, parece também incidir disputas de campos profissionais. Ou seja, da reivindicação da crítica de arquitetura como discurso especializado, como bem nos mostra os textos de Hélène Jannière (2019, p. 19-20) e Silvio Vasconcellos ([1957] 2003, p. 287).

⁴ Aqui, talvez caiba fazer uma pequena nota no sentido de diferenciar a maneira de guardar memória nos arquivos da que se encontra nos corpos. Não devemos nos esquecer de que, sem as reminiscências que habitam nos nossos corpos, boa parte das experiências do passado jamais seria transmitida. Uma parcela do que me coloco a pensar aqui, advém de uma série de conversas, entrevistas e depoimentos de pessoas que vieram antes de mim e, portanto, reconhecem o corpo como um monumento. No entanto, a escolha por problematizar especificamente os arquivos, os lugares da memória institucionalizada, justifica-se pelo interesse em investigar os mecanismos de construção de valor para a prática da crítica de arquitetura. Dito de outro modo, interroga-se sobre as maneiras e as causas que tornaram possíveis (ou não) a monumentalização da crítica, no Brasil. Uma crítica, que como prática, circulou quase sempre por meio da escrita e da montagem de exposições.

recursos para ilustrar a questão, propomos uma aproximação de uma obra literária, *Antes de Nascer o Mundo*, publicado em 2009 pelo autor moçambicano Mia Couto (2016).

Esse livro conta a história de um pai, Silvério Vitalício, cujas memórias lhe trazem tanta dor que o faz escolher, para si e seus filhos, a sideração. Ele decide fugir do seu passado e fundar uma terra em que não havia tempo, nem memória. O elemento de tensão da trama é a disputa, entre as três personagens, pela memória da esposa e mãe, Dordalma. Sua história resta desconhecida por quase todo o livro: a mulher havia decidido abandonar a família para refundar a sua própria vida junto a um novo amor, mas antes que conseguisse trilhar seu próprio destino, na rota de fuga, foi brutalmente violentada. Essa tragédia a levou, na sequência, ao suicídio.

Ao longo da obra, as lembranças que as personagens têm de Dordalma é a maneira como, de fato, somos levadas a conhecê-la. Assim, sua memória bascula entre três modos. Para o pai, ela é sinônimo de um passado que ele deseja esquecer, seu nome sequer pode ser mencionado: *“Já vos disse quatrocentas vezes: a vossa mãe morreu, morreu toda, faz de conta que nunca esteve viva”* (Couto, 2016, p. 32).

Para o filho mais velho, Ntunzi, que guardava ainda memórias do mundo de lá, o rosto da mãe é uma imagem à qual ele pode recorrer. Contudo, pouco a pouco, com os dias passados na terra sem tempo e o medo de perder as lembranças dos contornos da face da mãe, as ações de Ntunzi passam a gravitar entre a compulsão por desenhos, em que tenta cristalizá-los, o culto a essas imagens e a assombração que elas lhe causam. Uma espécie de fantasmagoria que o persegue e o confunde.

Para o filho mais novo, Mwanito, a mãe é conhecida a partir das compulsões, das repressões e das fantasmagorias do irmão e do pai. Ele era ainda muito jovem quando ela faleceu. Assim, durante o tempo em que passou na terra sem tempo, o culto ao silêncio era a sua forma de se reconectar com Dordalma. O silêncio era a sua representação da mãe.

O apreço que Mwanito tinha pelo silêncio ajudava o pai a se afastar de seus próprios demônios. Nas noites em que não conseguia dormir, Silvério Vitalício pedia ao filho mais novo para ficar a seu lado “afinando silêncios”. Aqui se desvelava um jogo perverso: a paz desse pai se construía à custa da vida de Mwanito, que cultivava silêncios por nunca ter podido cultuar suas memórias, lembrar-se de antepassados, nem de si.

Uma das coisas mais tocantes no texto de Mia Couto é que, após o momento de virada da trama, quando todos são forçados a voltar para a cidade, encarar o passado e conhecer a história de Dordalma, é justamente Mwanito quem abraça o presente e, portanto, encara passado e futuro, sem medo e sem romantismo, sem temer as respectivas asperezas ou cristalizar imagens, sem ser assobrado por fantasmagorias. De quase todos as personagens, ele é o único que abraça o tempo, deixando que ele haja sobre as relações que estabelece com aqueles que estão à sua volta, atualizando seus desejos e projetos de futuro e, também, dando lugar ao pai e à memória da mãe, aceitando-os, nas suas incompletudes, fragilidades e ausências. É o único que parece envelhecer. Não por acaso, o autor faz de Mwanito o narrador da história. É para essa personagem que o tempo passa, efetivamente, a existir e se torna matéria de construção.

A maneira como cada uma das personagens se relaciona com o passado traz atributos já amplamente trabalhados pelos teóricos da memória. Certamente, os sentimentos do pai e do filho mais velho parecem encenar sintomas das patologias ligadas a ela. No entanto,

a figura de Mwanito chama particular atenção, pois parece representar os atributos da história, aquela que interpreta a partir dos vestígios e da escuta atenta. Há algo no “afinador de silêncio” que o torna um ouvinte compassivo e um construtor que consegue colocar em narrativa “espaços de experiência e horizontes de expectativa” (Koselleck, [1979] 2006, p. 305-328).

Na literatura de Mia Couto, as unidades exploradas por Paul Ricoeur – a memória, a história e o esquecimento – também vêm à tona para tratar do processo de luto. Com um tom diferente daquele trazido pelo filósofo, a história de Mwanito apresenta a tomada de consciência de uma herança – fruto de um desejo de esquecimento – e, ao mesmo tempo, a operação de reconfiguração de uma identidade forjada no culto às ausências. Mostra que a ação de pôr em narrativa – mapear, reconhecer e falar sobre uma perda que não pode ser plenamente vivida como experiência – também é capaz de dar um lugar às memórias de situações injustas e inconclusas, cuja reparação é impossível.

3 Três coleções pessoais

Os arquivos trabalhados neste ensaio, as coleções pessoais de Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito, podem ser vistos como as representações de Dordalma em *Antes de Nascer o Mundo* (Couto, 2016). No estado em que estão, suas principais poéticas parecem ser uma fina tessitura entre presenças e ausências. Em alguns deles, as ausências parecem dominar muito mais a cena. Por mais paradoxal que pareça, pode-se dizer que, em alguns casos, são arquivos “afinados pelo silêncio”. Para explicitar a metáfora, é necessário apresentar a situação atual dos três conjuntos documentais.

O arquivo pessoal de Mário Pedrosa é, sem dúvidas, o mais organizado e acessível dos três críticos. Ele está dividido entre duas instituições públicas brasileiras: a Biblioteca Nacional e o Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Como ferramentas de acesso, a Biblioteca Nacional disponibiliza um *site* no qual apresenta o arranjo do dossiê e algumas informações sobre a institucionalização da documentação. Por sua vez, o Centro de Documentação e Memória da UNESP realizou uma descrição arquivística, propriamente dita, e a disponibiliza no formato de um livreto digital, junto à descrição de outros fundos do acervo.

Até pouco tempo, o arquivo pessoal de Mário Barata, era propriedade particular de sua família⁵ e o que se podia conhecer dele estava restrito a um *blog* chamado “Memorial Mário Barata” (Barata, 2008; 2010).

O arquivo pessoal de Quirino Campofiorito quase não pode ser reconhecido como uma unidade. O espólio desse crítico se encontra disperso em várias instituições. Parte das suas pinturas se encontra no museu da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A documentação relativa à sua atividade como crítico está salvaguardada, em acervo particular, com a família, e, segundo Beatriz Pinheiro de Campos, “[...] nunca foi publicado, ou mesmo estudado, isoladamente. São mais de 400

⁵ Este texto começou a ser escrito em 2021 e apenas em fevereiro de 2023 foi possível estabelecer um primeiro contato com a família de Mário Barata e acessar parte da documentação e da biblioteca do crítico. Os arquivos localizados a partir desse contato não estavam identificados. Ao longo de 2023, uma parte desse acervo foi encaminhado para instituições de salvaguarda e pesquisa e se iniciaram processos de identificação, contudo, esse processamento ainda está em andamento. A reflexão percorrida por este ensaio, cuja redação foi finalizada no início de 2023, se estabeleceu no momento imediatamente anterior a esses processos.

críticas reunidas entre os anos de 1944 e 1952 e de 1957 a 1960” (Campos, 2014, p. 212). Com relação aos livros que constituíram sua antiga biblioteca, identifiquei informações variadas. Sabe-se que uma parte do acervo bibliográfico pertence a uma outra instituição do Rio de Janeiro, a Universidade Federal Fluminense (Campos, 2014, p. 213). Podem-se localizar também doações à Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, à Biblioteca Nacional e ao Museu de Arte do Rio (MAR), todos no Brasil.

Ao mapear essas coleções, percebem-se situações de salvaguarda distintas. No caso de Mário Pedrosa, encontra-se um conjunto documental sistematizado e concentrado em poucas e acessíveis instituições. No caso de Mário Barata, a constatação é de uma vontade de salvaguarda por parte de familiares (e, talvez, do próprio crítico), com a manutenção de certa unidade do conjunto documental, mas que contrasta com a possibilidade de acesso às fontes. No caso de Quirino Campofiorito, pode-se observar um conjunto documental, iconográfico e bibliográfico já disperso, em diferentes instituições. Como apontado no início, este ensaio considera que nesses processos de salvaguarda incidiu a experiência da anistia, eles são como as representações de Dordalma, algo que gravita entre vestígios e ausências. Assim, observando de perto as três coleções pode-se perguntar: Por qual motivo houve aparentemente uma dificuldade maior em se institucionalizar a documentação de Mário Barata e de Quirino Campofiorito do que a de Mário Pedrosa?

Para tentar responder a essa pergunta, irei percorrer dois caminhos diferentes. Primeiramente, um que permita identificar processos de ordem política e social que atuaram igualmente na institucionalização da documentação dos três críticos. Na sequência, localizarei as especificidades que incidiram na constituição dos acervos de Mário Pedrosa, aqueles que efetivamente parecem ter lugares sistematizados e que garantem certa coesão da documentação.

4 A crítica entre dois regimes de exceção

Para trilhar o primeiro caminho, trago um livro que não aborda especificamente o caso de críticos de arte brasileiros, mas que me permite enquadrá-los de uma maneira mais geral, como intelectuais. Trata-se de *La Saga des Intellectuels Français* (1944-1989), de François Dosse (2018). Por aproximações e contrastes com o caso francês, sua leitura ajuda a identificar algumas especificidades das atividades dos críticos brasileiros. Com a lente do livro de François Dosse, é possível inferir possíveis impactos na institucionalização da documentação pessoal deles.

Nesse livro, François Dosse apresenta que, entre o fim da Segunda Guerra e o ano que marca o fim da União Soviética, os intelectuais franceses (tanto de esquerda quanto de direita) parecem chegar ao fim desse período como “órfãos de um projeto de sociedade”, marcados pelo que François Hartog ([2003] 2014) chamou de “presentismo”. Para François Dosse (2018, p. 11, tradução nossa), entre 1944 e 1989, “[...] a crença no curso da história, que supostamente traria o advento de um mundo melhor [...], [foi] abalada”. Para continuar o desenvolvimento de seu argumento, ele escreve:

O percurso aqui retrçado se dá entre dois momentos: a irrupção e, depois, o desaparecimento do intelectual profético. Tendo aparecido no imediato pós-guerra, essa figura é cultivada pela geração que atravessou a tragédia e espera reencantar a história. [...] No outro extremo do percurso, em 1989, essa figura

do pensador “sabido”, capaz de dar um ponto de vista sobre tudo, desaparece. Falamos de “túmulos dos intelectuais” (Dosse, 2018, p. 13, tradução nossa).

É a história desse “apagamento” que François Dosse busca reconstituir no desenvolvimento de seu livro.⁶ Para o estudo do caso brasileiro, as balizas propostas pelo autor – o fim da Segunda Guerra Mundial e o fim da União Soviética – demarcam os anos que sucedem e precedem dois processos de redemocratização no Brasil: 1945 e 1988. E, se são datas em que o jogo democrático volta à cena, é sinal de que, antes de um e de outro foram atravessados dois períodos de exceção, duas ditaduras.

Sobrepor essas duas cronologias, que possuem objetos verdadeiramente distintos, ajuda a perceber que, no Brasil, a figura do pensador que poderia opinar sobre tudo e construir projetos de sociedade não apenas ganhou forma após uma grande guerra, como também se configurou depois de quase uma década sem a possibilidade de transmitir ideias livremente. O ano de 1945 marca o início de um período democrático, visto que, entre 1938 e 1944, a ditadura de Vargas interferiu no debate público utilizando-se da censura da imprensa e da perseguição política. Quando se aponta 1988 como um outro marco, o ano das primeiras eleições diretas para presidente após o início do processo de reabertura política no Brasil, delimita-se outro regime de exceção: a ditadura militar instaurada em 1964, por meio de um outro golpe de Estado; regime que se endureceu a partir de 1968, com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), no qual se instituiu a censura prévia de obras artísticas e da imprensa. Ou seja, o processo que levou à problematização, contestação e, até mesmo, à morte daquela atitude intelectual identificada por Dosse (no caso francês), talvez sequer tenha podido acontecer no Brasil. Pelo menos, não na arena pública.

No Brasil, o período de existência dessa “figura do pensador ‘sabido’”, capaz de dar “um ponto de vista sobre tudo”, parece ter sido mais curto do que aquele interpretado por Dosse. A partir de 1968, pode-se dizer que ficou mais difícil (ou mesmo impossível) que intelectuais tornassem públicas as suas opiniões acerca dos projetos de futuro, fossem elas expressões de seus desejos ou de suas frustrações. Entre 1968 e 1978⁷, alguns se silenciaram, outros foram silenciados e ainda outros escolheram continuar ativos, mas tiveram de ir para longe, exilados. Por exemplo, entre 1970 e 1973, Mário Pedrosa precisou exilar-se no Chile (Paladino, 2021) e, em 1969, Mário Barata foi destituído de seu cargo de professor universitário⁸, passando por dificuldades materiais por conta disso (Ribeiro, 2009).

Voltando ao debate dos acervos, e diante desse contexto, o que se observa é que a salvaguarda da documentação pessoal ou mesmo a de textos publicados com o caráter

⁶ Não se pode dizer que a constatação de François Dosse aponte para algo muito diferente do que autores dedicados à arquitetura e ao urbanismo já vinham escrevendo desde a década de 1960, como nos trabalhos de Françoise Choay (1965; 1980; 1992). Nos escritos dessa autora, a crítica à adoção de modelos e ao discurso utópico parece denunciar uma crise semelhante.

⁷ O limite final desse processo é impreciso, diversos marcos podem ser, aqui, mencionados, tais como: a revogação dos atos institucionais, em outubro de 1978; a Lei da Anistia, sancionada em agosto de 1979; a posse de um presidente civil em 1985. Contudo, tomamos a primeira data como uma baliza temporária.

⁸ Mário Barata foi aposentado compulsoriamente pelo Ato Institucional n. 5, em 1969. Desde 1955, tinha atuado como professor catedrático de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes, a época, uma unidade da antiga Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). Em 1979, com o processo de anistia, Mário Barata voltou a lecionar na universidade, mas não voltou para sua escola de origem, passou a integrar o corpo docente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (Wehling, 2007; Tupy, 2021).

de constituir uma memória da crítica não recebeu esforços sistemáticos. Afinal, justamente a atividade que gerou a documentação, a atividade crítica, passava a configurar uma prática combatida pelo Estado brasileiro durante o período imediatamente posterior à produção da documentação.

Por mais que possamos afirmar que o processo de produção de memória não seja monopólio do Estado, duas questões se colocam aqui: pode-se imaginar a falta de políticas públicas para a captação de documentos desse gênero de memória e é possível constatar a retaliação política para os proponentes de iniciativas particulares dessa natureza.

Por exemplo, em consulta à base de dados “Memórias reveladas”, um projeto dedicado a tornar público o acesso à documentação governamental produzida durante a ditadura no Brasil, localizamos um documento que relaciona “nomes e endereços de pessoas e entidades destinatários de publicações e correspondências, oriundas de países comunistas, apreendidas pelo DCT GB no mês de agosto de 1970” (Brasil, 1970).

Nessa documentação, pode-se ver relacionado o nome de Mário Barata, bem como o de uma série de bibliotecas, dentre as quais, uma da Universidade Federal do Rio de Janeiro, universidade onde esse mesmo crítico foi professor. Recorro à menção desse documento para evidenciar o quão difícil foi conservar uma biblioteca durante o período da ditadura e, no caso das bibliotecas públicas, ter autonomia para organizar seus acervos.⁹

Aqui, cabe sinalizar que os três intelectuais cujos acervos são abordados neste artigo não constituíam uma unidade, nem em suas perspectivas como críticos, nem em suas ideologias políticas (Campos, 2014, p. 26; Moraes, 2018, p. 73-74). No entanto, durante a ditadura, esses matizes parecem ter deixado de ser reconhecidos. Todos passaram a ser vistos como opositores ao governo.

Contudo, a análise da perseguição e da retaliação política sofridas por esses críticos não deve simplificar os elementos que as motivaram, pois não se trata apenas de um combate às ideologias de forma estrita. Elas parecem ter sido investidas também de disputas políticas de outra ordem, nas quais parecem ter pesado capitais sociais, culturais e econômicos.

Para ilustrar brevemente a questão, pode-se recorrer ao engajamento que esses críticos tiveram na Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA)¹⁰ e aos jornais de grande

⁹ Apesar de distante de nosso objeto de estudo, para ilustrar o medo que certos intelectuais tinham de manter bibliotecas, é ilustrativo o depoimento de Marcos Bagno, em que ele conta como acompanhou o pai durante o descarte de sua biblioteca pessoal. Ele diz: “Quando estourou o golpe, eu tinha três anos de idade [...], isso provocou uma série de dificuldades para minha família. Nós somos de Minas, mas meu pai passou no concurso para o Banco do Brasil e foi lotado em Salvador [Bahia]. Quando nós morávamos em Salvador, [foi] quando explodiu o golpe e meu pai tinha uma biblioteca imensa. Ele é sociólogo de formação, marxista. Então, ele tinha, assim, uma ampla biblioteca de marxismo e de ciência política [...]. E, aí, surgiu aquela coisa, não é? A necessidade e se desfazer desses livros. Então, ele jogou parte dessa biblioteca na Baía de Todos os Santos. Ele me levava junto. A história é muito curiosa, porque eu era pequenininho e não me lembrava direito, mas recentemente ele me contou tudo. Ele pegava umas bolsas de supermercado, de papelão, colocava os livros ali e me levava, porque um cara acompanhado por uma criança pequenininha, ninguém vai suspeitar de nada. [Então,] ele tomava a barca para Itaparica e, [...] no trajeto, ele se sentava comigo bem no fundo da barca e ia jogando os livros no mar”. (Bagno *apud* Araújo; Rellstab, 2021).

¹⁰ A Associação Internacional de Críticos de Arte é uma entidade ligada à UNESCO. Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito foram críticos de arte filiados. Durante a década de 1950, dois deles desempenharam papel de destaque. A partir de 1957, Mário Barata passou a atuar como Secretário Regional para a América Latina e Mário Pedrosa figurou como um de seus vice-presidentes (Peixoto, 2020, p. 81).

circulação. Em ambos os casos, Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito desempenhavam papéis em que demonstravam a capacidade de se posicionar publicamente, o acesso a uma circulação internacional, bem como a facilidade de divulgar suas ideias em veículos de comunicação de massa.

Diante desse quadro, pode-se pensar que a memória de suas críticas seja também reminiscências de um mundo de relações transnacionais e multilaterais, na qual o campo social não tinha as suas diferenças apaziguadas. Em relação a essas últimas, justamente o papel da crítica (e dos críticos) era explicitá-las e debatê-las publicamente. Ou seja, um conjunto de valores difíceis de serem sustentados em meio a uma ditadura.

Contudo, deve-se sinalizar, aqui, que o fim do regime ditatorial não reabilitou de forma automática a prática da crítica, e, em consequência, durante o processo de reabertura política, as críticas realizadas em tempos anteriores não foram reconhecidas rapidamente como patrimônio. Poderíamos dizer que, de certo modo, após a repressão e a desarticulação dos meios de difusão da crítica, sobretudo, dos jornais de grande circulação e das universidades públicas, a prática da crítica estava longe de ter a mesma pujança dos anos 1950.

No entanto, o que enunciamos na hipótese deste ensaio traz ainda uma outra camada para essa discussão. Ao considerar os arquivos da crítica como heranças de um processo de anistia, percebemos uma colisão de dois movimentos antitéticos: a pulsão de lembrar e a necessidade de esquecer. Dito de outro modo, a anistia em curso operou um movimento que freou a prática da crítica, impedindo-a de se desenvolver. Diferentemente do caso francês, que construiu o túmulo para seus intelectuais, no Brasil, foi necessário acolhê-los e apresentá-los às novas gerações, pois, anistiados, voltavam do exílio, às instituições das quais foram expulsos.

Fazer essas considerações sobre a anistia não significa deixar de reconhecer os esforços daqueles que a construíram, nem diminuir suas contribuições para a retomada da vida democrática. Ela foi desenhada nas suas condições de possibilidades, no curso da ação. No entanto, os elementos pautados, aqui, buscam reconhecer que esse processo afetou a produção da crítica na qualidade de prática social, assim como a valorização de sua memória.

Para que possamos abordar essas considerações com um pouco mais de profundidade, dedico-me a seguir a observar mais de perto a passagem da guarda dos documentos de Mário Pedrosa ao Centro de Documentação do Movimento Operário (CEMAP), que leva seu nome, e à Biblioteca Nacional.

5 A especificidade de um acervo construído entre duas paixões (arte e política)

Ao se acessar as ferramentas de pesquisa dos dois arquivos, a primeira constatação já é digna de nota: tanto no CEMAP quanto na Biblioteca Nacional, as entradas dos documentos nos arquivos datam de um período significativamente posterior ao momento da produção da documentação. Provavelmente, 1981, para o primeiro, e início dos anos 2000, para o segundo. Ou seja, seus primeiros movimentos se inscrevem no período de reabertura política do Brasil.

Além disso, outro aspecto chama a atenção: o processo de institucionalização dos dois conjuntos documentais não teve como dinamizador apenas a especificidade da atuação de Mário Pedrosa como crítico. Para explicitar a questão, é necessário recorrer a trechos da descrição arquivística que apresenta o fundo Mário Pedrosa no CEMAP:

O acervo de Mário Pedrosa, composto por documentação produzida e acumulada por ele, foi doado ao Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa – CEMAP, e, em 1994, foi transferido, sob custódia, junto com os demais fundos e coleções do CEMAP, para a UNESP/CEDEM. [...]

O Fundo Mário Pedrosa [do CEMAP] é constituído de documentos sobre sua militância política e sua atuação como crítico de arte e, ainda, correspondências e artigos publicados em diversos jornais, principalmente no período de 1923-1931, que demonstra a tensão própria desse momento político, pouco conhecido, tendo entre seus interlocutores Murilo Mendes, Lygia Clark, Francisco Matarazzo Sobrinho, Benjamin Péret, Oscar Niemeyer, Antonio Candido, Pietro Maria Bardi, Tomie Othake, Ferreira Gullar e outros (Moraes, 2018, p. 74).

No *site* da Biblioteca Nacional, na sessão que apresenta o projeto que viabilizou a doação do restante do acervo do crítico, algumas informações também são detalhadas. A doação da documentação foi resultado de um patrocínio da empresa pública de petróleo e gás, a Petrobras, implementado entre 2001 e 2003, que teve por objetivo:

[...] preservar os documentos de Mário Pedrosa, que se encontravam com a família, a partir de ações que permitissem a sua conservação, organização e disseminação, possibilitando, em última instância, o amplo acesso do público às informações neles contidas. A família do intelectual, em contrapartida, doaria o acervo tratado a uma instituição pública da cidade do Rio de Janeiro, tendo a Biblioteca Nacional sido a escolhida (Ferrez, s/d).

Tal como no CEMAP, nessa segunda coleção, o engajamento político de Mário Pedrosa ganha primeiro plano na construção do valor patrimonial da documentação. No entanto, diferentemente do primeiro acervo, a atuação como crítico é investida de importância equivalente. Assim, para justificar a relevância desse acervo no projeto que viabilizou economicamente a doação, Mário Pedrosa é apresentado como “um intelectual à frente do seu tempo. Crítico de arte de renome internacional e militante político fervoroso, teve sua vida dividida entre estas duas paixões: a arte e a política” (Ferrez, s/d).

Ao explicitar a importância do engajamento político de Mário Pedrosa para a institucionalização de seu arquivo, podemos especular que, isoladamente, a ação dele como crítico talvez não tivesse acionado uma série de processos que tornaram possível a conservação, organização e acessibilidade da documentação. Parece terem sido necessários outros “empuxos” sociais para que sua obra fosse abrigada em um lugar de memória. A mesma especulação nos leva a desnaturalizar a eleição do acervo de Mário Pedrosa como um processo modelo, “um caminho promissor para a preservação de coleções particulares de importância para a cultura e a história do país” (Ferrez, s/d), como aponta o *site* da Biblioteca Nacional.

Conforme apresentado ainda nesse *site*, “um de seus grandes orgulhos [de Mário Pedrosa] era o de ser o PT n. 1” (Doctors, s/d.). Frase que pretende lembrar que o crítico se orgulhava de ter sido o primeiro afiliado no, então, recém-criado Partido dos Trabalhadores. Aspecto que se coaduna com a descrição arquivística do fundo do crítico

no CEMAP e, de maneira mais ampla, na apresentação do próprio CEMAP. No material de divulgação do centro, pode-se ler:

A constituição da coleção [do Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa – CEMAP] se deu por meio de doações avulsas de militantes políticos, intelectuais, simpatizantes do Centro e dos próprios fundadores do CEMAP. Em 1994, essa coleção, junto com os demais fundos do CEMAP, foi transferida para a UNESP/CEDEM, sob custódia [...].

A coleção é constituída de documentos do Partido dos Trabalhadores-PT, como: propostas, resoluções, encontros partidários, documentos dos movimentos sociais, movimento estudantil, sindicato dos metalúrgicos, outros sindicatos, CUT, documentos produzidos por movimentos de esquerda na década de 1930, sobre conjuntura nacional e documentos referentes à IV Internacional, produzidos por diversas instituições europeias e latino-americanas (Moraes, 2018, p. 70).

De certa forma, essas constatações podem levar a especulações sobre as semelhanças entre arquivos e partidos políticos: a matéria de cada um – a memória para o primeiro e a política para o segundo – existe na vida de maneira “desinteressada”, é quase uma faculdade humana, condição ontológica. No entanto, os arquivos, como os partidos, são da ordem dos acordos negociados e oficializados, lutas formalmente compartilhadas, tornadas públicas e que, de tempos em tempos, demandam atualização para manter sua representatividade.

O segundo caminho percorrido por este ensaio demonstra, portanto, que o esforço de “patrimonialização” da documentação de Mário Pedrosa se deu, em grande parte, por seu engajamento político. Ou seja, nos arquivos brasileiros, em uma época de reabertura política, na virada dos anos 1970 para os 1980, os documentos de Mário Pedrosa, na qualidade de memória da crítica, tiveram um valor diferente dos documentos como vestígio de sua atuação como articulador de causas sociais e políticas. É importante salientar que isso não quer dizer que esse processo não seja legítimo ou que não haja reconhecimento da obra de Mário Pedrosa como crítico. Afinal, os livros publicados por Aracy Amaral (Pedrosa, 1981), Otília Arantes (2012), Guilherme Wisnik (2015), Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff (2015) demonstram, justamente, esse reconhecimento. No entanto, o que se sublinha, aqui, é um outro sintoma: os capitais necessários para se construir arquivos, no país, parecem ser diferentes daqueles para se construir livros.

A constituição de seu acervo nas instituições mencionadas se delineou em um período significativamente posterior à produção dos documentos e se inscreve em uma ação deliberada do próprio crítico em desejar que a memória de sua atuação estivesse vinculada a uma esfera maior de causas sociais, de ordem política. Vistos desse ângulo, os acervos de Mário Pedrosa, apesar de terem uma existência institucional muito diferente daqueles que pertenceram ao espólio de Mário Barata e Quirino Campofiorito, não se distinguem muito deles. Todos eles parecem ser sintomas de concessões delineadas após um processo de anistia que atuou no arrefecimento do debate público e, mesmo que não intencionalmente, parece ter contribuído para diminuir a percepção do valor social da crítica.

6 Luto, crítica e os arquivos possíveis

No começo deste texto, mencionei que o momento de virada da trama do livro de Mia Couto é justamente quando o “afinador de silêncios”, Mwanito, pode conhecer seu passado e, com isso, reconhecer os efeitos do tempo. Recorro a essa passagem do romance, pois ela me ajuda a concluir o processo percorrido ao longo deste ensaio. Entre a ditadura e a anistia, a crítica de arte e, sobretudo, a crítica de arquitetura parecem não ter podido envelhecer. Em parte, os três críticos, cujos arquivos este ensaio buscou aproximar fizeram parte da “saga” epistemológica descrita por François Dosse (2018), em seu livro. Eram parte do grupo de intelectuais que tinham “um ponto de vista sobre tudo”: eram críticos de arte que escreviam sobre arquitetura, por exemplo. No entanto, a ditadura e a anistia interromperam o processo de crítica que seria realizado pelas gerações seguintes. O “túmulo dos intelectuais”, diante do qual François Dosse realiza sua crítica à geração dos “pensadores sabidos”, aqui, no Brasil, parece não ter deixado vestígio de lápide. Sepultura que, segundo Paul Ricoeur, confunde-se com o processo de interpretar o passado (história) e que, portanto, parece ser indispensável para pôr em movimento a experiência de luto (um enquadramento crítico sobre o vivido, que ajuíza o que se mantém no aqui e no agora e o que se reconhece como herança).

Os intelectuais cujos arquivos abordamos ao longo deste ensaio não pararam de pensar ou de se posicionar durante a ditadura ou nos anos de abertura política. No entanto, as reflexões que eles produziram não puderam envelhecer. Não puderam ser levadas a público e sofrer, elas próprias, o trabalho de ajuizamento e de contestação. Sem a crítica sobre a crítica, ou seja, com a crítica fora da vida corrente, e sem que o tempo atuasse sobre ela, a própria memória dessa prática não pode ser elaborada socialmente.

Gostaria de citar outro trecho do livro de Paul Ricoeur, que ainda não foi mencionado aqui. Uma pequena nota em que esse autor dialoga com um texto de Arlette Farge, lembrando-nos que é da natureza dos arquivos a representação de um mundo por meio de fragmentos (os arquivos não são os acontecimentos em si, mas vestígios do que aconteceu). Ricoeur, em interlocução com a autora de *O Gosto pelo Arquivo*, ajuda-nos a constatar que a tarefa dos historiadores é escutar os ecos desse mundo. “[...] Sinais de uma desordem mínima que deixou rastros, [...] esses fatos da intimidade, em que quase nada é dito, embora tantas coisas transpirem, são lugares de investigação e pesquisa.” (Farge, 1989, p. 97 *apud* Ricoeur, 2007, p. 192).

Assim como fez Ricoeur ao se aproximar do texto de Arlette Farge, e retomando também a figura do “afinador de silêncios”, este ensaio se encerra com um convite: diante da herança plena de ausências, talvez valesse a pena buscar caminhos menos convencionais. Observar com mais atenção os vestígios que escaparam das vontades deliberadas, mesmo que sua existência esteja condicionada por elas. Trata-se de aprender a ver vestígios que, por algum motivo, permanecem na vida, mesmo que adormecidos, aos pedaços, ou por teimarem em habitar os corpos.

Por exemplo, muitas revistas especializadas em arquitetura foram acumuladas em bibliotecas de escolas ou em acervos de arquitetura no Brasil por seu caráter aplicado ou seu valor artístico. No entanto, como constructo de gente de seu próprio tempo, não resguardam em suas páginas apenas a atuação de arquitetos, *stricto sensu*, trazem também inúmeros textos de Mário Pedrosa, Mário Barata e Quirino Campofiorito. Além dessas hemerotecas especializadas, pode-se pensar também nos jornais de grande circulação, documentos que, em geral, atraem grandes esforços de salvaguarda e

digitalização por se tratar de documento tradicionalmente utilizado em pesquisas históricas. Foi nessas “mídias” que boa parte dos textos de críticos de arte circulou entre as décadas de 1940 e 1960. Pode-se recorrer também às “bibliotecas fraturadas”, espólio dos críticos de arte que foram divididas e distribuídas em diferentes instituições públicas ou estão nas mãos de colecionadores particulares.

Este ensaio se encerra buscando chamar atenção para a necessidade de se constatar a perda, reconhecer que a herança recebida é plena de ausências. No entanto, este é apenas o primeiro movimento do luto, da história, da história da crítica. Na sequência, é necessário um “afinar silêncios”, de forma a escrutinar as notas de pausa, bem como a colocá-las em relação às notas de som. Saber escutar os ecos desse mundo em fragmentos e já envelhecido, dar a eles um lugar, muito provavelmente, não trará a visão heroica de um passado já passado. No entanto, como Mwanito, talvez eles nos permitam reconhecer nossa história e atualizar nossas próprias práticas no presente.

Agradecimentos

Este artigo foi revisado por Rio Books.

Referências

- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. [1991]. São Paulo: Página Aberta, 2012.
- BARATA, Carlos Eduardo de Almeida. **Memorial Mário Barata (1921-2007):** historiador, museólogo, jornalista, crítico de arte, professor. [S. l.]: 2008-2010. Disponível em: <http://mario-barata.blogspot.com>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- BRASIL. Presidência da República. Serviço Nacional de Informação. Agência Rio de Janeiro. Apreensão de publicações e correspondências oriundas de países comunistas. Memórias reveladas; BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.70024801 (Arquivo Nacional, Rio de Janeiro). 12 ago. 1970.
- CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração. A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. 2014. 230 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2298>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- CHOAY, Françoise. **L’Urbanisme, utopies et réalités: une anthologie**. Paris: Seuil, 1965.
- CHOAY, Françoise. **La règle et le modèle: sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme**. Paris: Seuil, 1980.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. [1992]. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.
- COLEÇÃO do CEMAP. In: MORAES, Sandra (org.). **Guia do acervo – Cedem**. São Paulo: Cedem; UNESP, 2018. p. 68-71.
- COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. [2009]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- DOCTORS, Marcio. Mário Pedrosa: o adorável revolucionário gostável. *In*: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Mário Pedrosa, 1900-1981. [S. l.]: BN Digital, [201-]. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/mario-pedrosa/biografia/>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- DOSSE, François. **La saga des intellectuels français, 1944-1989**. I. À l'épreuve de l'histoire, 1944-1968. Paris: Gallimard, 2018.
- FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo (ed.). **Mário Pedrosa**: primary documents. Tradução: Stephen Berg. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2015.
- FERREZ, Helena Dodd. O projeto Mário Pedrosa: alegria de organizar, alegria de conhecer. *In*: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Mário Pedrosa, 1900-1981. [S. l.]: Biblioteca Nacional Digital, [201-]. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/mario-pedrosa/o-projeto-mario-pedrosa/>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- FUNDO Mário Pedrosa. *In*: MORAES, Sandra (org.). **Guia do acervo – Cedem**. São Paulo: Cedem; UNESP, 2018. p. 72-75.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. [2003]. Tradução: Andréa S. de Menezes, Bruna Beffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. [1936]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JANNIÈRE, Hélène. **Critique et architecture**: un état des lieux contemporains. Paris: Éditions de la Villette, 2019.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. [1979]. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- MORAES, Sandra (org.). **Guia do acervo – Cedem**. São Paulo: Cedem; UNESP, 2018. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/#!/guia-do-acervo/>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- NARRADORES DO BRASIL, REPERTÓRIO 451 MHZ. Paulo Freire: vida de professor. Roteiro de: Clara Rellstab e Edu Araújo. Direção geral de: Paulo Werneck. [S. l.]: Quatro cinco um: a revista dos livros, 16 set. 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/podcasts/repertorio-451-mhz/paulo-freire-vida-de-professor>. Acesso em: 7 jun. 2024.
- PALADINO, Luiza Mader. O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 14–31, 2021. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v5i1.8663905>. Acesso em: 9 jun. 2024.
- PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO, Priscilla. Seria possível (ou desejável) um acervo para a crítica da arquitetura no Brasil?: um olhar sobre a produção de Pedrosa, Barata e Campofiorito. *In*: ENCONTRO

DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 6., 2021, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: FAU-UnB, 2021, p. 1461-1464.

PEIXOTO, Priscilla. **Archives, critique et politique**: notes pour une historiographie de la critique (non spécialisée) de l'architecture au Brésil. Rennes: Université Rennes 2, 7 abr. 2022. [Conferência pública].

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Serviço Nacional de Informação. Agência Rio de Janeiro. Apreensão de publicações e correspondências oriundas de países comunistas. Memórias reveladas; BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.70024801 (Arquivo Nacional, Rio de Janeiro). 12/08/1970.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Mário Barata: entre a diversidade e a especialização. *In*: CONDURU, Roberto Luís Torres; SIQUEIRA, Vera Beatriz Cordeiro (coord.). **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p. 998-1004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2024.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. [2000]. Tradução: Alain François *et al.* Campinas: Editora Unicamp, 2007.

TUPY, Dulce. O centenário de Mário Barata. Associação Brasileira de Imprensa, Primeira Página. 21 out. 2021. Disponível em: <http://www.abi.org.br/o-centenario-de-mario-barata/>. Acesso em: 7 jun. 2024.

VASCONCELLOS, Sylvio de. Crítica de arte e arquitetura. [1957]. *In*: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 287-289.

WEHLING, Arno. Mário Barata – um depoimento pessoal. Associação Brasileira de Imprensa, Arquivo, 18 out. 2007. Disponível em: <http://www.abi.org.br/mario-barata-um-depoimento-pessoal/>. Acesso em: 7 jun. 2024.

WISNIK, Guilherme (org.). **Mário Pedrosa**: arquitetura e ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.