

Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa

Patricia Corrêa*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

No campo rarefeito da historiografia artística no Brasil, cabe aos artefatos e práticas indígenas o lugar de capítulo inicial, como frutos de culturas sem história, obliterados pelo advento da arte brasileira. Nos capítulos subsequentes, o indígena restringe-se a tema figurativo, objeto da melancolia acadêmica ou do essencialismo modernista, e nunca se constitui como agente capaz de produzir materialidades, processos e sistemas artísticos determinantes para a arte nacional. Ressaltamos a exceção de Mário Pedrosa, que nos anos 1960 e em intenso contato com a produção contemporânea, propôs a compreensão de condições e processos artísticos locais a partir da arte indígena.

Palavras-chave

Arte Brasileira; arte indígena; Mário Pedrosa; historiografia da arte no Brasil

Abstract

In the rarefied field of art historiography in Brazil, indigenous practices and artifacts usually constitute its initial chapter, being regarded as fruits of cultures without history, obliterated by the advent of Brazilian art. In ensuing chapters, the indigenous is restricted to a figurative theme, object of academic melancholy or modernist essentialism, never emerging as an agent capable of producing materialities, artistic processes and systems decisive for national art. We emphasize Mário Pedrosa's exception who, in the 1960s and deeply involved with contemporary production, proposed the understanding of local artistic conditions and processes from indigenous art.

Key-words

Brazilian art; indigenous art; Mário Pedrosa; art historiography in Brazil

*Professora do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. patricia.la.correa@gmail.com

Poucas foram, até hoje, as iniciativas de escrita de uma história da arte brasileira de caráter mais abrangente, envolvendo a produção das culturas indígenas, do período colonial e do Brasil independente, segundo o modelo historicista da construção da singularidade nacional através de estudos da origem e do desenvolvimento de um caráter artístico nacional. Foram raros os esforços de organização de uma memória artística para a nação coerentemente ancorada em um *continuum* narrativo capaz de superar ou assimilar o passado colonial na contemporaneidade. A tarefa de conjugar relações interétnicas em um possível cânone que se adequasse ao modelo da arte erudita europeia sempre suscitou dúvidas e estratégias. Decerto não cabe simples resposta à pergunta sobre quando e como começou a arte brasileira, sobre a própria legitimidade de uma arte brasileira no contexto da história da arte ocidental. Considere-se a solução de Manuel de Araújo Porto-Alegre, pintor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1854 e 1857, que em 1841 publicou o primeiro ensaio de história da arte do Brasil. Visando identificar as etapas evolutivas de uma “escola nacional”, Porto-Alegre

procura excluir a barbárie associada aos indígenas da nossa gênese cultural valorizando os trabalhos realizados por negros e mulatos que, graças à benevolência de alguns senhores esclarecidos, puderam desenvolver seu talento inato a partir do contato com obras e artistas europeus (Santos, 2015: s/p).

Considere-se, ainda, quase um século depois, essa espécie de fórmula proposta pelo escritor modernista e mentor da antropofagia, Oswald de Andrade, para a radical ressignificação do autóctone na formação brasileira: “*Tupi ornot tupi thatisthequestion*” (Andrade, 2011: 67). Com estratégias em sentidos opostos, os dois autores Tateavam o mesmo problema da proposição de uma originalidade artística nacional pelo equacionamento de matrizes não-europeias com os modelos do velho mundo. Mas desde a Academia, passando pelo modernismo, a reflexão e a produção historiográfica sobre a arte brasileira se mantiveram rarefeitas. Na introdução feita à iniciativa mais recente nesse sentido, a obra coletiva *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960* (Barcinski, 2015), Francisco Alambert pontua o mistério, a complexidade e o destino à incompletude que ainda hoje marcam a tarefa de se estabelecer uma história da arte no Brasil, que tornam ainda inescapáveis questões parecidas às que foram levantadas por Porto-Alegre e Oswald de Andrade: “O que é a arte brasileira autêntica? Desde quando fazemos ‘nossa’ arte?” (Alambert, 2015: 11).

Por isso, chama atenção o fato de que no curto período entre 1975 e 1983 tenham sido publicadas três obras de peso, que isoladamente contradizem essa percepção geral. *História da Arte Brasileira*, escrita por Pietro Maria Bardi (1975), *Arte no Brasil*, obra coletiva em dois volumes coordenada por Pedro Manuel-Gismondi (1979) e *História Geral da Arte no Brasil*, outra obra

coletiva em dois volumes, coordenada por Walter Zanini (1983), são empreendimentos bem diferentes entre si, cada qual com seus limites, porém até hoje referências fundamentais, ainda não superadas em abrangência, mesmo que variando do tom jornalístico à análise especializada. As três obras não apenas enfrentaram um vazio mas também ambicionaram certa completude, almejando definir um lugar para a arte indígena na elaboração da visualidade nacional, considerada a partir de seus antecedentes pré-coloniais até as últimas décadas do século XX, quando as três foram publicadas. Assim, em meio à nossa exiguidade, é viável tomá-las como o que teríamos de próximo a uma historiografia canônica da arte brasileira, guardadas as ressalvas sobre a própria ideia de que teríamos, afinal, uma história e uma arte canônicas – aqui seguimos Alambert.

Bardi escreveu um livro claramente voltado para um público não especializado, um volume de formato grande e bem ilustrado ao longo de suas 228 páginas, que se somaria às suas muitas iniciativas de divulgação e popularização da arte no Brasil. A partir de uma perspectiva predominantemente didática, o famoso fundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo faz um itinerário de quase cinco séculos em que se cruzam as raízes eruditas e as raízes populares, os modelos europeus e as tradições vernáculas da arte local. Seu texto é fortemente autoral, uma “síntese interpretativa” (Bardi, 1975: 221) que transita por diversos tipos de objetos – pinturas, esculturas e arquitetura, mas também ornamentações de cercas, lamparinas de lata e balangandãs – que ele acreditava serem capazes de embasar a construção de uma arte nacional genuína (Migliaccio, 2013). Poucos anos depois de publicar seu livro, Bardi assinava o prefácio da coletânea *Arte no Brasil*, reconhecendo-se como referência para a iniciativa de ampliação do público da arte. A nova publicação, coordenada pelo pintor e historiador da arte Pedro Manuel, foi lançada sob o formato de fascículos vendidos em bancas de jornais, que podiam ser colecionados e depois encadernados em dois grandes volumes. Para tão ambiciosa iniciativa, foram reunidos especialistas, professores e críticos de arte que contribuíram com capítulos em que predominam análises breves e acessíveis, com muitas informações biográficas e reproduções de grande qualidade. Os capítulos também buscam completar um arco cronológico de cinco séculos, mas cuja ênfase recai sobre os objetos, agentes e técnicas mais tradicionais das artes plásticas, com destaque a monumentos e artistas consagrados.

É possível imaginar a importância de *Arte no Brasil* na disseminação de conhecimentos básicos sobre a produção brasileira, especialmente pelo conjunto impactante, inédito, de referências visuais ao longo das 1111 páginas de seus dois volumes. Também digna de nota é a quase coincidência entre seu aparecimento e o da obra coordenada por Zanini, poucos anos depois. Não nos cabe aqui refletir sobre as condições e os

desdobramentos do lançamento das duas publicações em um intervalo tão curto, mas vale mencionar que elas são afins em estrutura e de certo modo se complementam no teor de suas abordagens. *História Geral da Arte no Brasil* também foi escrita por um grupo de historiadores, antropólogos e críticos de arte, chamados a contribuir sobre suas especialidades, porém com análises mais aprofundadas do fenômeno artístico no contexto da história brasileira, “desde a pré-história até o seu estado atual” (Zanini, 1983: 14). De fato, as 1116 páginas de seus dois volumes falam a um público com interesse específico em arte e constroem uma visão multicultural do Brasil, contemplando sua formação multiétnica e o desenvolvimento da fotografia, do desenho industrial, da comunicação visual e do artesanato junto às práticas artísticas. Assim, a livro de Bardi parece influir também aqui como um primeiro modelo de articulação de diversas esferas da visualidade e da cultura à análise da história da arte no Brasil. Haveria, portanto, um verdadeiro nexos entre as três publicações, que abriram um campo de debates de maior rigor e fôlego para o enfrentamento da questão sobre a raiz e a legitimidade histórica da arte brasileira.

Na discussão aqui proposta, o interesse recai sobre um dos aspectos comuns às três histórias, o lugar dado à arte indígena no quadro temporal da arte brasileira – justamente o começo. No livro escrito por Bardi, o primeiro capítulo, *Origens e Encontros*, é o que aborda as culturas nativas do Brasil; sua ordenação cronológica situa o indígena no primeiro momento da expressão nacional, mas como “cultura já concluída” (Bardi, 1975: 14). Reunindo material proveniente de fontes literárias, antropológicas e históricas, com destaque às culturas de Marajó, o autor se declara um simples curioso no assunto, porém conclui que “este patrimônio fantástico de poesia (...) em nada contribuiu para a arte colonial” (*idem*:21). Quanto à obra coordenada por Pedro Manuel, novamente o primeiro capítulo cabe à arte indígena, redigido por Ottaviano de Fiore. Cientista político e diretor do setor de fascículos da editora Abril Cultural, responsável pela publicação, de Fiore era um homem culto, ligado à popularização da leitura no Brasil, mas não ao estudo do tema de seu capítulo. Em suas palavras, os índios são “uma cultura sem história”, cujas “artes não se fundiram significativamente com as europeias e africanas, formadoras de nossa tradição artística” (De Fiore, 1979: 17). O texto se refere a marajoaras e tapajós, mas junto a imagens de cerâmicas dessas culturas “mortas” há outras do Xingu, nas belas fotografias de Maureen Bisilliat e Herald Schultz que mostram índios com pinturas corporais e arte plumária, ou seja, registram culturas bem vivas. É uma sensação também produzida pelas imagens do primeiro capítulo de Bardi, que além de ilustrações de viajantes europeus dos séculos XVI, XVII e XVIII, cerâmicas e pinturas rupestres, inclui fotografias de adultos e crianças das etnias waurá, bororo e xikrin envolvidos em processos de pintura corporal: experimenta-se uma espécie de deslizamento anacrônico entre imagens

recentes de índios em atividades que se reconhecem como artísticas e relatos que as inserem num ponto específico e superado do passado, obliterado pelo próprio advento da arte brasileira.

A obra coordenada por Zanini, por outro lado, significou um esforço inédito de aprofundamento da história da arte brasileira, contando, para a redação do capítulo *Arte Índia*, com um autor que é referência no assunto, o antropólogo Darcy Ribeiro (1983). Conceitos e argumentos mais consistentes são apresentados ao leitor através de análises do significado e da presença da arte na vida comunitária indígena, dos diversos gêneros artísticos e das relações históricas entre índios e brasileiros. Ribeiro rejeita a imagem dos índios como “fósseis vivos” (*idem*: 52), fala de culturas que desapareceram, mas também de culturas ativas, que se transformam no processo de integração compulsória à sociedade nacional. Coerentemente, seu capítulo não é o primeiro e sim o segundo na estrutura da coletânea, demarcando uma distinção com relação à abordagem do Brasil pré-cabralino feita no capítulo inicial pelo historiador e arqueólogo Ulpiano Bezerra de Meneses. Porém, ao falar da arte indígena como fenômeno atual, Ribeiro não deixa de confirmar a ideia de sua impermeabilidade com a arte nacional, marcada pela economia de mercado e pela sociedade de classes que desintegram os nexos sociais e existenciais da arte indígena, avessa a seus valores e critérios:

Nossas artes ditas eruditas nada têm, nem terão, da indígena. São transposições das artes do invasor, só sensíveis aos movimentos estéticos metropolitanos. Nossas artes populares – oriundas seja de ressonâncias das eruditas, seja de expressões incultas da criatividade dos pobres – também não herdaram nada da sensibilidade e do requinte da arte indígena, nem do patrimônio artístico desenvolvido por tantos povos ao longo de milênios. (*idem*:86)

De todo modo, na lógica da *História Geral da Arte no Brasil* desenhada por Zanini a ambiguidade temporal dessa “vida na morte” (Ribeiro, 1983: 86) dos índios está situada antes do capítulo sobre a arte do período colonial, o que a aproxima do raciocínio vigente nos livros *História da Arte Brasileira* e *Arte no Brasil*. Nos capítulos subsequentes das três publicações, o indígena não é mais abordado como agente de práticas ou valores artísticos, não é mais o produtor de objetos e sistemas de ações estética e culturalmente relevantes para a leitura histórica da arte nacional. Ele restringe-se a tema figurativo, objeto da melancolia acadêmica ou do primitivismo modernista, imagem traduzida em outras imagens, e nunca se constitui como sujeito que produz saberes e materialidades, funções e processos artísticos determinantes para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil. Nessas três importantes propostas de construção da memória artística nacional emerge uma incapacidade, rejeição ou mesmo um desinteresse em incorporar o indígena à contemporaneidade. Assim, a fixação do índio no passado acaba por

legitimar sua exclusão do presente; a arte indígena, como complexo de formas e relações vivas, perde toda efetividade e atualidade para a compreensão da arte brasileira, o que revela a marca da colonialidade em sua elaboração histórica.

Decerto, essas leituras refletem a percepção de uma degradação irreversível das comunidades indígenas no país, exiladas de qualquer projeto nacional com o avançar do século XX e especificamente na época em que os livros são concebidos. No bojo das políticas desenvolvimentistas do regime militar brasileiro (1964-1985), uma série de ações reforçavam essa gradual exclusão, como o Plano de Integração Nacional lançado em 1970 pelo governo do general Garrastazu Médici, que levou à abertura de estradas em terras indígenas e à instalação de programas de colonização da Amazônia, ou como o projeto RADAMBRASIL, de 1975, que detectou jazidas minerais em terras indígenas, promovendo sua invasão pelo garimpo ilegal (Soares, 2015). Empecilhos ao progresso, aos índios cabia a aniquilação mal disfarçada como política de assimilação.

Devemos, no entanto, perguntar até que ponto a nulificação do indígena como agente artístico nas mais importantes narrativas históricas então produzidas sobre a arte brasileira não corroborava seu exílio do Brasil, no contexto mais amplo de um epistemicídio (Santos, 2009: 52), isto é, a eliminação das diversas formas do pensamento indígena como sistemas efetivos de conhecimento, eliminação paralela, mas talvez mais eficaz do que o genocídio de suas populações. É preciso perguntar sobre o sentido político dessas narrativas, porque ao mesmo tempo em que elas refletem, também produzem possibilidades de autocompreensão; pensar sobre a historiografia da arte brasileira, hoje, necessariamente implica a consciência e o debate sobre a colonialidade de seu saber. Além disso, se admitimos que a ressignificação do passado é um modo de redirecionamento do presente, o que Walter Benjamin (1987) nos ensinou a ver como a tarefa crucial do historiador, então essa dissociação entre arte indígena e arte brasileira carrega as concepções de seus autores sobre o sentido e o destino da arte na sociedade nacional.

Aqui entra nosso principal argumento, a ideia de que há nos textos do crítico de arte Mário Pedrosa um modo alternativo de elaboração dessas relações. Em escritos das décadas de 1960 e 1970, Pedrosa propõe que se pensem as condições e processos artísticos contemporâneos a partir de certos aspectos da arte indígena, o que significa que ele também propõe a compreensão da arte indígena a partir de sua experiência da arte contemporânea no Brasil. Nesses escritos, a produção indígena não é um conjunto inerte de objetos ou imagens, mas emerge como trama entre materialidade e capacidade agentiva, como processo eficaz de presentificação, condensação e

deslocamento de relações sociais, modo de conhecimento e exercício de restrições e liberações, enfim, como acesso a uma reinvenção constante da coletividade. Tais percepções são claramente ativadas pelos anseios, sucessos e fracassos que ele identificava naquilo que, já em 1966, chamava de arte pós-moderna.

Mas antes de entrarmos mais propriamente nessas relações, duas questões importantes devem ser abordadas. Primeiro, é preciso dizer que Pedrosa não foi um historiador da arte brasileira *stricto sensu*. Um possível conjunto de seus textos historiográficos não foi ainda constituído ou proposto, mas estes são, de fato, esparsos e talvez indiscerníveis de sua crítica de arte. Apenas em alguns momentos, Pedrosa se deteve em análises de teor mais histórico sobre a arte brasileira, como no estudo da instalação da Missão Artística Francesa no Brasil, com o qual ele pretendia concorrer à Cadeira de História do Colégio Pedro II em 1955 (Pedrosa, 2004a), ou na análise retrospectiva das Bienais de São Paulo, escrita em 1970 para a revista cultural *Argumento* (*idem*, 2015a). Mas ele certamente foi um “pensador da formação brasileira”, dos descompassos “entre as formas herdadas da cultura europeia e a realidade social da colônia” (Wisnik, 2015: 16). É evidente em seus textos a necessidade de refletir sobre o processo de modernização singular do Brasil, país que ele via como fruto do transplante de certos modelos e ideias para terras devastadas por frentes de colonização predatórias, indiferentes a “estruturas sociais e físicas regionais verdadeiramente autóctones” (Pedrosa, 2004b: 416). O Brasil nasceu da *tabula rasa*, logo “nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino”, razão pela qual foi possível ao crítico afirmar a condição ambivalente de sermos “condenados ao moderno” (*ibidem*: 412-3). Prova-o a construção de Brasília, a capital no meio do nada que ele compreendeu como gesto “à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz” (*idem*, 2015b: 135), capaz de ressignificar a experiência colonial ao explicitar a vocação do Brasil para a descontinuidade, para a falta de uma unidade que se pudesse sentir como originária. Ou seja, a utopia da moderna arquitetura brasileira e afinal de Brasília, cujo projeto ele abraçou, seria assumir o nada e disponibilizá-lo para a construção de uma nova cultura orgânica, postura muito diferente do nativismo de literatos e pintores modernistas que queriam “redescobrir o país” (*idem*, 2015c: 62). Menos do que redescobrir, importaria inventar, daí a plena adesão de Pedrosa à abstração.

Aqui, a segunda questão se mistura à primeira, pois é preciso dizer que Pedrosa foi um “inimigo do nacionalismo” (Wisnik, 2015: 10), como mostra sua subversão do valor atribuído à origem e à continuidade na compreensão da arte brasileira. Eis uma diferença marcante com relação às posições que haviam gerado as obras de Bardi, Pedro Manuel e Zanini: narrar a gênese e o desenvolvimento da nação através da gênese e desenvolvimento de sua

arte, extrair de um *continuum* temporal uma ideia de arte nacional que se acomodasse entre a origem pré-cabralina e a contemporaneidade. Para esboçar essa comparação, podemos lançar mão das diferenças identificadas por Benjamin entre o historicismo e o materialismo histórico: talvez o marxista Pedrosa, adepto das rupturas e apropriações temporais, concebesse a história como construção a contrapelo da causalidade linear, logo o passado não seria um dado que progressivamente se afasta na transição para o presente, mas sim uma experiência, um “salto dialético” do presente, “configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” (Benjamin, 1987: 232). Para Pedrosa, o Brasil se explicaria pela descontinuidade e pelo desenraizamento, sendo preciso incorporá-los criticamente à plena consciência de que qualquer gesto de identificação seria também de invenção. Comentando a defesa da brasilidade em uma carta do pintor Emiliano Di Cavalcanti publicada em 1952, o crítico questiona:

Eu gostaria que Di nos dissesse de que “seiva racial” ele fala: da negra? portuguesa? índia? italiana? polonesa, síria, turca, judaica, germânica? Ou quer ele sustentar que a única “seiva” que serve para tirarmos dela a famosa e indefinível “arte brasileira” é o velho lugar comum das “três raças tristes” de que ambos descendemos? (Pedrosa, 2004c: 189)

Talvez por essa postura incômoda relativa ao discurso da brasilidade, Pedrosa – aliás, assim como Benjamin – nunca conseguiu fazer carreira regular no meio acadêmico brasileiro, apesar de várias tentativas. Em 1949, se inscreveu em um concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, mas perdeu a vaga para Fléxa Ribeiro; entre 1955 e 1956, sendo já professor interino de História no Colégio Pedro II, se inscreveu em três concursos para catedrático e livre-docente na instituição, mas em nenhum dos casos foi admitido (Arantes, 1995).

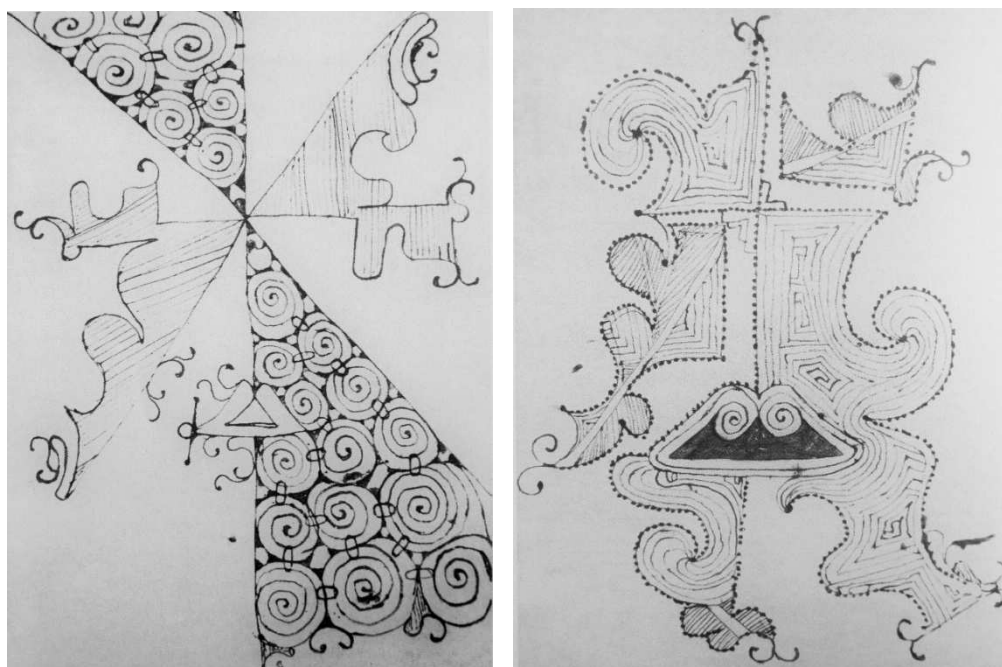
Desligado de qualquer essencialismo, tendo dispensado os expedientes nostálgicos ou alegóricos do nacional, cabe-nos perguntar qual seria o lugar do índio no pensamento de Pedrosa sobre a arte do Brasil? De saída, a sua não é uma apropriação formalista da arte indígena. Sua abordagem está longe do primitivismo estilístico que em parte sustentou a modernidade ocidental, processo que ele soube bem reconhecer. Enquanto teórico e defensor da abstração no Brasil, Pedrosa nunca recorreu a referências aos índios brasileiros, nem a paralelos formais com seus grafismos e tradições decorativas, pois entendia a vocação construtiva brasileira como algo que se impunha sobre aquele ambivalente nada e por isso devia afirmar-se fenomenologicamente, como experiência perceptiva, sem recurso a narrativas de origem. Concebido em 1950, seu termo “arte virgem” (Pedrosa, 1964) refere-se aos desenhos e pinturas de internos de instituições psiquiátricas, adversos aos condicionamentos da normalidade e cuja

produção visual não estaria submetida ao adestramento sensorial e expressivo necessários à sobrevivência na sociedade de massa, sendo predominantemente intuitiva e afetiva. Essa arte, que Pedrosa conheceu diretamente em 1947 ao frequentar o Ateliê de Pintura do Serviço de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional no Rio de Janeiro, deu a ele as bases empíricas para suas contribuições teóricas sobre a abstração, especialmente nos textos *Arte, Necessidade Vital*, de 1947 (*idem*, 1949), *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, de 1949 (*idem*, 1979a), e *Forma e Personalidade*, de 1951 (*idem*, 1979b), que sintetizam seus estudos de psicologia da arte e da forma. Surgem, nesses escritos, aproximações entre a arte dos esquizofrênicos, dos chamados povos primitivos e das crianças, segundo os debates então atuais na psicologia evolutiva, aos quais nosso crítico aderiu para elaborar sua defesa de um caráter primário da afetividade na plasticidade perceptiva teorizada pela Gestalt. A experiência artística residiria justamente no embate entre a forma primária gestaltiana e sua dinâmica afetiva, cuja universalidade se revelava naquelas diversas expressões não plenamente capturadas pela racionalidade técnica, pelo utilitarismo e individualismo dos normais, civilizados ou adultos. Assim, a lição subversiva aprendida com os surrealistas, de quem Pedrosa estivera muito próximo entre 1928 e 1929 em Paris, encontrava na arte abstrata uma espécie de “salto dialético”: uma irmandade cognitiva e afetiva, mas não estilística nem narrativa, com o “olho em estado selvagem” (Breton, 1996: 407).

Insistimos, no entanto, que não há em seus textos das décadas de 1940 e 1950 sobre abstração qualquer menção à arte dos índios do Brasil. As menções aparecem numa fase mais tardia da produção de Pedrosa, já ao final da década de 1960, quando decaíam as utopias do construtivismo brasileiro cujas bases remontavam à sua própria atuação como crítico de arte, em sua defesa da abstração de vocabulário construtivo, e cuja conquista máxima parecia ter se anunciado no projeto de Brasília. De fato, a arte indígena aparece quase simultaneamente à sua identificação de uma nova fase da arte brasileira, a pós-moderna, e assume um lugar especial em seu pensamento a partir de então, até culminar, já ao final de sua vida, no projeto de uma grande exposição da arte de diversas etnias do Brasil, que ele não chegou a realizar.

Seu texto crucial, nesse sentido, é *Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje*, publicado em 1968 (Pedrosa, 1975a). Aqui, suas experiências da arte são cruzadas com a leitura do texto *O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América*, escrito pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss e publicado em 1945 (Lévi-Strauss, 1975). Tudo indica que Pedrosa definiu nessa leitura a possibilidade de um novo modo de compreensão da arte, que ele conectou ao experimentalismo da década de 1960.

Em seu texto, Lévi-Strauss retoma análises mais antigas de Franz Boas sobre as práticas decorativas dos índios da costa noroeste americana baseadas em cortes e rebatimentos de representações de animais sobre a superfície de diferentes utensílios e construções. Mas ele amplia tais análises, tomando esse procedimento como característico de várias culturas: da China arcaica, dos maoris da Nova Zelândia e das pinturas faciais dos índios kadiwéu do Brasil. Lévi-Strauss teve contato com estes últimos, habitantes da região próxima à fronteira com o Paraguai, durante uma expedição realizada entre 1935 e 1936. Sua análise publicada em 1945 tem base nessa experiência, depois retomada em seu relato tardio da expedição publicado em 1955 no livro *Tristes Trópicos* (*idem*, 1996). Aqui chamados de cadiueu e logo de caduceus, na grafia adotada por Pedrosa, os kadiwéu faziam com sua pintura uma ação mais radical do que aquela identificada por Boas como desdobramento de uma representação sobre a superfície de um objeto. Ao atuar sobre uma face viva, os desenhos assimétricos kadiwéu produzem a disjunção de sua natural simetria em prol de uma harmonia artificial, inventada por cortes e rebatimentos de linhas. Sua arte, “em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma efetivamente um rosto verdadeiro” (*idem*, 1975: 290), operação que deve ser entendida como um “desdobramento da personalidade” (*idem*: 295), agenciamento de relações, oposições e hierarquias no plano individual e no plano coletivo. Logo, as linhas kadiwéu queriam efetivamente dar vida à comunidade (figs. 1 e 2).



Figs. 1 e 2. Motivos de pintura facial, executados por uma mulher kadiwéu em folhas de papel, a pedido de Claude Lévi-Strauss. Fonte: (Lévi-Strauss, 1996: 161-162).

Anos depois, Lévi-Strauss foi além na publicação de suas memórias: essas pinturas assimétricas seriam ainda um modo de sonhar soluções para dilemas reais, um modo de abordar, elaborar e desejar a ultrapassagem das contradições dessa sociedade. As rígidas castas hereditárias e endogâmicas dos kadiwéu faziam a natalidade cair a ponto de pôr em risco sua existência. As pinturas simbolizariam uma solução que eles conheciam através de outros grupos étnicos, como os guaná que foram seus servos, mas não puderam ou quiseram adotar: a divisão das castas em metades com regras de casamento invertidas, o que dinamizaria a procriação através de uma espécie de equilíbrio assimétrico por divisões e rebatimentos sociais. Este “remédio”, que lhes faltou no plano social, foi experimentado no plano simbólico: “E, já que não podiam tomar consciência dele e vivenciá-lo, puseram-se a sonhá-lo. Não de forma direta, que teria se chocado com seus preconceitos; de forma transposta e na aparência inofensiva: em sua arte” (*idem*, 1996: 186). Ao comentar as análises dos kadiwéu feitas por Lévi-Strauss nesses dois momentos, José Guilherme Merquior (1975) ressalta a superação de uma visão da arte como ferramenta da vida social empírica, pois a pintura facial é também a forma utópica dessa sociedade, “a imagem de seu ultrapassar” (*idem*: 15).

Podemos supor que essa complexa agência social da arte kadiwéu atraiu o pensamento de Mário Pedrosa: a capacidade de atuar material e simbolicamente na criação do indivíduo e da comunidade enquanto sistema de ações que visam certa eficácia sobre a construção da realidade, mesmo que pela elaboração compensadora de seus fracassos e limites. Esse é o tom do texto *Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje*, que explicitamente aproxima a arte dos kadiwéu (ou, mais precisamente, o raciocínio de Lévi-Strauss) à arte que Pedrosa acompanhava como crítico, indicando diferenças entre esse modo de aproximação e aquele que se estabeleceu entre a arte primitiva e o modernismo no início do século XX. A principal dessas diferenças havia sido marcada pelo antropólogo no estudo dos kadiwéu:

Apesar de todo o seu empenho em fugir a uma arte de representação, o cubismo, mesmo picassiano, não deixou de ser, na deformação da imagem ou da figura, uma arte de representação. Na arte dos caduceus, porém, o que é deformado é uma imagem dada, a matéria dada, ou a realidade. A arte picassiana é apenas uma deformação da representação da realidade. A diferença é fundamental. (Pedrosa, 1975a: 222)

Interessados na beleza, na vitalidade plástica e nas qualidades estruturais de objetos extraídos de sua função social e coletiva, fauvistas, expressionistas e cubistas não se ligaram ao caráter agentivo e participante desses objetos no contexto de suas culturas tribais, onde a arte seria “a própria realidade, ou

uma das fontes de recriação dessa realidade” (*ibidem*). Os artistas atuais, ao contrário, estariam sensibilizados por essa capacidade da arte de realizar ações e conduzir a sociedade a comportamentos coletivos:

Nessa diferença de atitude do artista de hoje com a dos Derains e Matisse do começo do século está toda a diferença que vai da arte de então, da arte cubista de um Picasso ou da arte abstrata de um Mondrian, à arte pós-moderna, popista ambiental ou de um Oldenburg ou um Segall, cinética com um Le Parc ou Schoffer, ambiental participante com uma Lígia Clark ou Hélio Oiticica. (*idem*: 223)

Os artistas pós-modernos buscariam, sobretudo, uma equivalência entre seu trabalho e a arte negra ou a arte kadiwéu em seus contextos sociais tradicionais, ou seja, aquela capacidade agentiva que parecia cada vez mais utópica na sociedade de massa, onde o trabalho artístico se via cultural e espiritualmente isolado, sem ressonâncias coletivas. Para Pedrosa, o artista dos anos 1960 queria retirar a arte do nicho que lhe fora reservado no mundo capitalista, como gesto individual e inócuo ou objeto de contemplação e consumo. Assim, tendo descoberto uma arte participante nas culturas tribais, “o artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto” (*idem*: 225).



Fig.3 e 4. Hélio Oiticica. *Caixa Bólido 9* e *Caixa Bólido 11*, 1964. Fonte: (Oiticica, 1992-1997: 78.)

Apesar da menção à arte “da Costa do Marfim e da Costa do Ouro, do Daomé e do Benin” (223), referida ao interesse dos artistas modernos, o exemplo que domina o texto vem dos índios kadiwéu e aqui, claramente, Pedrosa constrói um nexos mais forte entre sua descoberta da arte indígena do Brasil e suas ideias sobre o desenvolvimento da arte ocidental no século

XX, inclusive no Brasil. Os kadiwéu, através de Lévi-Strauss, permitem a ampliação do próprio teor da arte contemporânea aos olhos do crítico e assim podem perturbar os lugares e temporalidades estanques da arte indígena no contexto da arte brasileira. Os índios podem ser os motores de uma experiência, de um salto dialético em que se configuram possibilidades de compreensão e afirmação de certas rupturas e redefinições na arte não-indígena. É evidente que sua referência aos índios brasileiros é genérica. Os kadiwéu encarnam um caso clássico da etnografia brasileira, que Pedrosa conheceu por livros, imagens e provavelmente conversas, pois era amigo de Darcy Ribeiro, etnógrafo dos kadiwéu. Sua abordagem vai na direção de uma teorização não sistemática, ensaística, sem pretensão antropológica, mas que mobiliza certa ideia dessa arte cujo sentido estaria restrito aos códigos de uma sociedade separada do Brasil e perdida no tempo, para colocá-la como sistema capaz de ativar a reflexão e a prática da arte na atualidade.

Pedrosa empreendia assim uma construção histórica impulsionada pelo próprio experimentalismo da década de 1960, em que ele observava tendências coletivistas, performativas, ambientais e corporais, além daquilo que descrevera como uma ansiedade, um desespero dos artistas por refazer os vínculos sociais do trabalho de arte para além das tramas do capitalismo. Esse modelo da arte agentiva e comunitária indígena marca fortemente a visão de Pedrosa a partir do momento em que ele o conecta à arte pós-moderna; depois ele o encontrará em diversas situações, como no coletivismo dos *hippies* e nas cooperativas de artesãos que conheceria no Chile de Salvador Allende, na década seguinte (Pedrosa, 1995a).

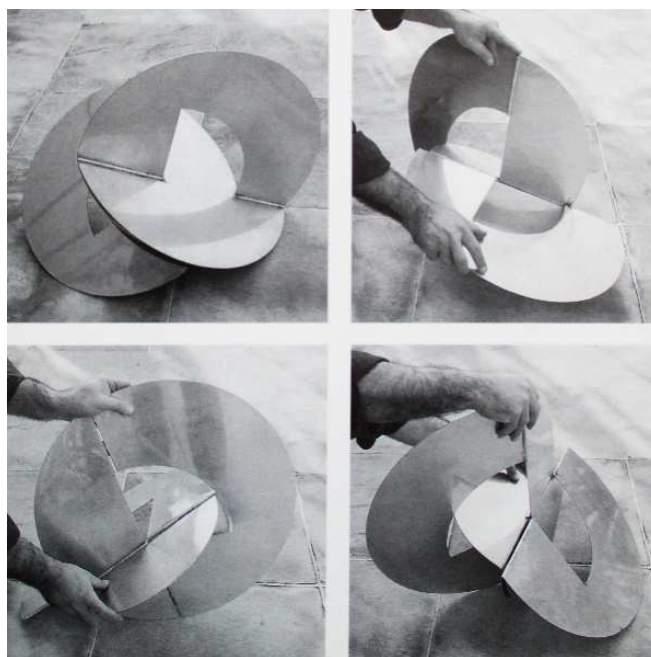


Fig.5. Lygia Clark. *Projeto para um Planeta*, 1963. Fonte: (Borja-Villel, 1997:133).

Mas o que nos parece mais relevante nessa construção histórica está em uma expressão sua, hoje famosa: exercício experimental da liberdade. A expressão aparece em 1967, no texto *O 'bicho-da-seda' na produção em massa*, porém remontaria a um período anterior, segundo o próprio autor: “Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade” (Pedrosa, 2015d: 401). Aqui, inspirado em Marx, ele identifica essa arte com uma nova consciência de que o trabalho artístico seria, no mundo capitalista, um dos últimos tipos de trabalho livre, dotado de autenticidade existencial e cuja produção buscaria resistir à sua equivalência a valor de troca, “à mais absoluta das mercadorias, o dinheiro” (*idem*: 405). Mas ele nada diz sobre o caráter específico da produção artística que emerge dessa nova consciência, o que de fato acontece em 1968, com a publicação do texto *O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany* (Pedrosa, 1975b). Depois de traduzir e reproduzir na íntegra o manifesto *Contra a Internacional da Mediocridade*, escrito pelo crítico de arte francês, Pedrosa faz um breve comentário sobre as ideias que convergem com sua definição de arte pós-moderna: esta implicaria uma proposta de modificação radical do papel tradicionalmente atribuído ao artista, de produzir obras únicas e com expressão individual. Segundo Restany, a nova proposta se voltaria à livre experimentação de meios e situações, pois graças aos recursos tecnológicos da reprodutibilidade, os artistas estariam liberados para explorar e expandir o caráter lúdico das manifestações coletivas e de tipo festivo, catalizadoras de emoções e metamorfoses que deslocariam a arte de seu sentido material para o vivencial. É isso o que Pedrosa vê surgir como “algo inédito na história: o exercício experimental da liberdade” (*ibidem*, p. 240).

Porém, nosso crítico também aponta sua divergência ou, no mínimo, desconfiança com relação ao otimismo de Restany quanto ao destino da arte em uma sociedade onde a tecnologia afinal reforçava a alienação do trabalho, a mercadoria e o individualismo. Nas palavras de Pedrosa:

Nenhuma sociedade, que negue como a nossa qualquer manifestação de ordem coletiva, simbólica ou gratuita, tem forças interiores capazes de alcançar algo que nas sociedades culturais primitivas foi decisivo para sua conservação e florescimento, as manifestações do sagrado entre as quais a arte sem dúvida era a mais profunda, comunicativa e integradora. (*ibidem*)

Essas palavras deixam claro que intrínseca à busca por uma arte coletiva e integradora na sociedade contemporânea está a consciência de seus limites como “remédio” de eficácia social. Buscar na arte o livre exercício de vínculos e transformações comunitárias implicaria saber que tais exercícios encontram difíceis barreiras nos valores e práticas sociais, daí seu caráter “experimental”, como forma utópica da sociedade. É inevitável lembrar da lição da arte kadiwéu proposta por Lévi-Strauss: as pinturas faciais

conseguem abordar, elaborar e desfazer no plano simbólico as contradições do plano social, pois permitem que a comunidade experimente harmonias interditas, mas que assim efetivamente participam de sua realidade, seja como compensação por seus fracassos e limites, seja como gestação de seu ultrapassar. Lévi-Strauss viu nos kadiwéu uma arte que elaborava seu próprio desaparecimento. A partir do final dos anos 1960, Pedrosa viu no pós-modernismo uma arte que elaborava a hipótese de seu desaparecimento – invadida pela mercadoria, com o *nouveau réalisme* e a *pop art*.



Fig. 6. Lygia Clark. *Baba Antropofágica*, 1973. Fonte: (Borja-Villel, 1997: 296).

Na bela fórmula de seu famoso exercício há também, enfim, um tanto de melancolia, inevitável para um crítico de formação moderna que já deixara

para trás toda idealidade projetiva, perdida nas periferias de Brasília. Não custa lembrar: 1968, ano em que coincidem as publicações de *Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje* e *O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany*, o fracasso da nova capital também se espelhava no obscurantismo político em que ela mergulhara. Porém, toda experiência de liberdade é um exercício de possibilidades, exercício de meios para a reinvenção de limites – isso é o que Pedrosa vê nos artistas que admira, especialmente no Brasil, cuja precariedade institucional permitiria relativa autonomia às práticas artísticas. Escrevendo do exílio em Paris em 1975, dirige aos brasileiros seu *Discurso aos tupiniquins e nambás*: “a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual. E não há que chorar por isso; tentar restaurá-la é uma tarefa anacrônica” (Pedrosa, 1995b: 334). A nova arte nasceria abaixo da linha do Equador, às margens do capitalismo avançado: avessa ao mercado, se faria por ações e processos efêmeros, estruturas ambientais e coletivas, “movimentos no plano da atividade-criatividade” (*idem*, 1995c: 347).

Afinal, seria demais imaginar que o exercício experimental da liberdade, com o qual nos acostumamos a definir a arte que segue ao neoconcretismo no Brasil, teria em sua raiz conceitual pelo menos uma marca da arte indígena? Talvez isso pareça estranho, mas sugere um componente importante e inexplorado da expressão de Pedrosa, capaz inclusive de revelar um aspecto compensatório que muitas vezes desaparece no emprego celebrativo da expressão, transformada numa espécie de lema da arte contemporânea brasileira. Tal marca também implicaria uma posição crítica, um tipo de estratégia decolonialista em oposição aos valores, à lógica e ao modelo de futuro do hemisfério rico: “A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências” (*idem*, 1995b: 335). Em 1975, ele sugere: talvez não estejamos tão distantes dos tupiniquins ou tupinambás que sucumbiram à colonização, mas podemos recusar as “más historiografias de origem metropolitana” e “os produtos ultramodernos das áreas adiantadas da civilização transnacional, que de futuro só apresenta a aparência” (336). Inspirado na leitura de Frantz Fanon, Pedrosa argumenta: se os “danados da terra” (338) nunca usufruíram do mundo saturado de riqueza, progresso e cultura onde a arte declinara, tampouco deveriam segui-lo em sua decadência. Assim, numa espécie de visão terceiro-mundista, precariedade, exclusão e mesmo as condições incertas da liberdade seriam motores para a nova arte.

Certamente artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica encarnavam essa nova arte: a partir de seus objetos participantes do começo da década de 1960, como os *Bichos* de Lygia e as *Caixas Bólides* de Oiticica (fig.3 e 4), eles chegaram a propostas coletivistas e performativas, como a ação *Baba*

Antropofágica (fig.6), da primeira, e a instalação *Éden*(fig.7), do segundo, onde há referências ao mundo indígena. Na instalação de Oiticica, uma estrutura identificada como *Taba* marca os limites fluidos entre o espaço expositivo e o espaço de convivência e experiência dos participantes; na ação de Lygia, um grupo cobre o corpo de um participante com linhas, o que pode lembrar práticas de pintura corporal. Em nenhum dos casos, essas referências são simplesmente formais ou visuais; seriam parte de uma transformação conceitual do trabalho de arte, que Pedrosa compreenderia como exercício experimental da liberdade.

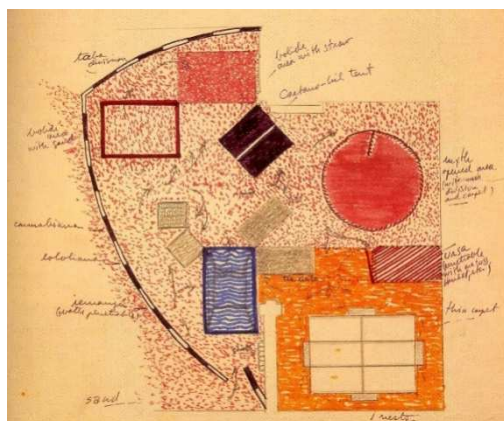


Fig. 7 e 8. Hélio Oiticica. Plano e *Bólido Área 2* da instalação *Éden*, WhitechapelGallery, Londres, 1969. Fonte: (Oiticica, 1992-1997:131).

Para além da trama de conceitos e imagens que em seus textos conjugam a arte agentiva dos índios com a arte pós-moderna brasileira, Pedrosa vai empenhar-se, ao retornar ao Brasil em 1977, na preparação de uma grande exposição sobre arte e cultura indígena para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo título seria *Alegria de viver, alegria de criar*. Com o ambicioso projeto de reunir mais de mil peças provenientes de acervos nacionais e internacionais, de diferentes grupos étnicos, Pedrosa levaria sua relação com os índios a um nível mais específico, que forneceria bases empíricas à proposta de uma mútua contaminação entre a arte brasileira e a arte indígena. Não seria, como aliás nunca foi, uma espécie de nativismo ou retorno à origem, mas sim uma construção histórica no “momento de um perigo” (Benjamin, 1987: 224):

A crise é profunda e uma das razões pelas quais “me virei” para fazer uma demonstração da arte dos nossos povos, ditos mais atrasados, é mostrar ao brasileiro que o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno de progresso, é de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas. Não que eu ache que o brasileiro depois vá se meter a fazer arte indígena. Quero mostrar que arte vem desta

profundidade, deste nível, e não de marchands, Bienais ou de outras combinações que se resumem, no fundo, em valorização de mercado. (Pedrosa, 2013: 119)

O que Pedrosa, já ao final da vida, teria sentido ao ver essa arte ocupar, modificar, imantar os espaços cristalinos do edifício modernista do MAM? Como anos depois se perguntaria Alfred Gell (2001: 186), seriam esses objetos capazes de sinergizar e extrair significados dos objetos que normalmente se veem nesses espaços? Mas a exposição planejada pelo crítico não chegou a acontecer por causa de um grande incêndio que destruiu o Museu em 1978, três anos antes de seu falecimento. Ficou da proposta “nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidades” (190).

Referências

- ALAMBERT, Francisco. Para uma História (Social) da Arte Brasileira. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: SESC São Paulo, WMF Martins Fontes, 2015, p. 6-21.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 67-74.
- ARANTES, Otília (org.). Dados Biográficos. In: *Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 350-363.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: SESC São Paulo, WMF Martins Fontes, 2015.
- BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política (Obras Escolhidas I)*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BORJA-VILLEL, Manuel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- BRETON, André. Surrealismo e pintura. Chipp, Herschel (org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 407-414.
- DE FIORE, Ottaviano. Arte Indígena. In: MANUEL-GISMONDI, Pedro (org.). *Arte no Brasil*. 2 Vols. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 17-23.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, 2001, p. 174-191.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 279-309.

- _____. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MANUEL-GISMONDI, Pedro (org.). *Arte no Brasil*. 2 Vols. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.
- MIGLIACCIO, Luciano. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. São Paulo: MAC/USP, 2013.
- OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; WalkArt Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997, p. 78.
- PEDROSA, Mário. *Arte, Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- _____. Pintores de arte virgem. In: *Dimensões da Arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964, p. 105-115.
- _____. Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975a, p. 221-225.
- _____. O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975b, p. 237-240.
- _____. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979a, p. 12-82.
- _____. Forma e Personalidade. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979b, p. 83-145.
- _____. Arte culta e arte popular. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995a, p. 321-332.
- _____. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995b, p. 333-340.
- _____. Variações sem tema ou a arte de retaguarda. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995c, p. 341-347.
- _____. Da Missão Francesa – seus Obstáculos Políticos. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004a, p. 41-114.
- _____. Brasília, a cidade nova. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004b, p. 411-422.

_____. Um novo Di Cavalcanti. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2004c, p. 187-190

_____. As vanguardas já nascem cansadas. In: OITICICA FILHO, César (org.). In: *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p.116-119.

_____. A Bienal de cá para lá. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: Arte, Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015a, p. 440-508.

_____. Reflexões em torno da nova capital. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Mário Pedrosa: Arquitetura, Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, p. 131-146.

_____. A arquitetura moderna no Brasil. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Mário Pedrosa: Arquitetura, Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015c, p. 61-73.

_____. O 'bicho-da-seda' na produção em massa. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: Arte, Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015d, p. 400-405.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2 Vols. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983, p. 49-87.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: EdiçõesAlmedina, 2009.

SANTOS, Marcos Florence Martins. Manuel de Araújo Porto-Alegre e as origens institucionais da crítica de arte no Brasil. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/mfms.htm>

SOARES, Carolina. Claudia Andujar e José Medeiros – Questões em torno de uma imaginária brasileira vinculada à figura do indígena. In: *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 29, jun. 2015, p. 87-95.

WISNIK, Guilherme. Prefácio. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Mário Pedrosa: Arquitetura, Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 7-28.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2 Vols. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

Artigo recebido em junho de 2016. Aprovado em agosto de 2016