

*Musealização, crítica de arte e o exercício experimental
da liberdade em Mario Pedrosa*

*Musealization, art criticism, and the experimental exercise
of freedom according to Mario Pedrosa*

Sabrina Patracho Sant'Anna

Pelo menos desde as duas últimas décadas do século XX, muito tem se falado sobre a acumulação e o colecionamento de cultura material nas sociedades contemporâneas. Se já Bergson havia discutido a memória como tempo vivido, parte da duração interna e da própria experiência, e decerto Halbwachs havia transposto a discussão para a memória coletiva, é a partir dos anos 1980 que a discussão parece ganhar especial relevância nos meios acadêmicos. Em 1984, Pierre Nora chamava a atenção para a construção dos museus nacionais como lugares de memória e um novo modo de experimentar o passado na modernidade. A ex-

Sabrina Parracho Sant'Anna é doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora-adjunta do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica, Brasil (saparracho@gmail.com).

Artigo recebido em 30 de junho de 2011 e aprovado para publicação em 12 de setembro de 2011.

periência moderna era, para ele, vivenciada como perda da memória espontânea, vínculo com um mundo originário e mítico recriado na experiência imediata. O passado moderno era história em que a relação com o presente aparecia descontínua e objetivada (Nora, 1986: 24-25). É também nos anos 1980 que Pomian publica *Collectionneurs, amateurs et curieux*, buscando entender o colecionamento e a curiosidade como atividade cognitiva especialmente constituída no século XVII. Coleções, museus, modos de organizar a cultura material, patrimônio material e imaterial tornam-se objeto no mundo acadêmico.

No entanto, não é apenas no mundo acadêmico que a memória se torna uma obsessão. No mundo da vida, objetos vêm sendo de mais a mais retirados de seu contexto cotidiano para serem organizados em coleções e exibidos no universo museico. Segundo Andreas Huyssen:

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX (Huyssen, 2000: 9).

Também no mundo da arte, a explosão de museus e centros culturais tem se tornado fenômeno perceptível impondo consequências sobre as instituições e os tradicionais agentes de classificação da artisticidade. Notadamente a profissão do crítico de arte vem de mais a mais cedendo espaço para novos papéis sociais e a curadoria vem ganhando importância crescente.

A mudança é, de fato, patente. No *Dicionário Aurélio* de 1980, no verbete “curador”, a relação da função com os museus não é absolutamente mencionada. O conceito se referia, então, a “pessoa que tem, por incumbência legal ou judicial, a função de zelar pelos bens e pelos interesses dos que por si não o possam fazer (de órfãos, de loucos, de toxonômanos etc.)”, a “pessoa do Ministério Público que, por efeito de lei, exerce junto às varas cíveis e especializadas, funções específicas na defesa de incapazes, ou de certas instituições e pessoas”, ou ainda a “feitiçeiro ou rezador”. A mudança no uso do termo é efetiva e absolutamente reconhecível. Definições mais recentes começam a ampliar o significado do termo incluindo no verbete, a partir de 2004, o significado de curador de arte, então definido como “aquele que se encarrega de organizar e prover a manutenção de obras de arte em museus, galerias”. Em recente artigo (“Sobre o ofício do curador”), Cauê Alves seria mais preciso na definição. Segundo ele: “O curador, como se sabe, é o *professional* que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja

em museus, ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais” (Alves, 2010: 43). Em 15 anos, a atividade que sequer aparecia no dicionário se tornava *profissão*.

Com efeito, a profissionalização da curadoria vem abrindo crescente espaço para a institucionalização da atividade. Digna de nota, a ruptura não é, entretanto, privilégio do país. Em 2009, Hans Ulrich Obrist foi eleito pela revista inglesa *Art Review* como a pessoa mais influente no campo da arte (Tejo, 2010: 157). Era a primeira vez que um curador ocupava o posto até então reservado a artistas.

A curadoria parece vir realmente ganhando importância. Em sua *Breve história da curadoria*, é o próprio Hans Ulrich Obrist quem parece especialmente empenhado em chamar a atenção para o surgimento da profissão e para a dignidade que ela passa a receber a partir dos anos 1960. Para reservar um lugar para si no mundo das artes, Obrist constitui, a partir de uma série de entrevistas com curadores daquele período, um mito de origem de sua própria trajetória. Estabelecendo uma genealogia que o leva a Pontus Hultén, Herald Szeeman, Walter Hopps e uma série de outros curadores de renome internacional, Obrist encontra nas iniciativas desses pais fundadores e em sua proximidade com artistas de vanguarda a chave para entender os rumos atuais da profissão que transformou em curadoria a atividade a que antes se destinavam os conservadores de museus. A mudança do termo certamente designa o surgimento de um novo conceito.

No entanto, se a curadoria vem adquirindo papel fundamental, resta entender qual a relação dela com a crítica de arte. Em 2008, Mauro Trindade redigiu sua dissertação de mestrado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), chamando atenção para um momento de ruptura na produção do gênero, que viria se dando a partir da última década do século XX. Segundo ele, no decorrer da década de 1990, foi destinado pouco espaço às críticas de arte na imprensa carioca. Após a leitura dos principais jornais do Rio de Janeiro, Trindade percebeu que, no decurso de toda a década, *O Globo* publicou apenas meia centena de textos especializados sobre exposições e obras de arte, enquanto o *Jornal do Brasil*, tradicionalmente associado ao gênero, não publicou mais do que uma única crítica em todo o período. Os especialistas saíam dos jornais para entrar nos museus, redigindo textos de apresentação de catálogos ou produzindo a curadoria de exposições. A curadoria ganhava importância na mesma proporção que a crítica perdia visibilidade.

Com efeito, a percepção da mudança parece de fato recorrente também entre o grupo de profissionais que pretendo aqui analisar. Já em 2004, em seminário organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, cujas comunicações foram recentemente publicadas pela instituição, Lisbeth Rebollo Gonçalves chamava a atenção para o que considerava uma “sensação da existência de

uma crise na crítica de arte”, que, para ela, se deveria, entre outros fatores, à importância assumida pelo discurso crítico nos museus (2007). Juntamente com Annateresa Fabris, Rebollo Gonçalves publicou em 2005, em livro também editado pela ABCA, o prefácio em que as autoras definiam o objetivo da publicação como resposta a uma “crise de legitimidade” por que então passava a crítica de arte. Em 2002, uma série de autores brasileiros e estrangeiros havia se reunido em Brasília e em São Paulo para discutir *Os lugares da crítica de arte*. A principal instituição no Brasil parece efetivamente preocupada com o espaço da profissão.

A questão não se restringe, no entanto, às salas da ABCA. Em entrevista concedida a Mauro Trindade, Glória Ferreira chamava a atenção para “um deslocamento de uma crítica essencialmente de jornal para uma crítica de catálogo”, seguida de uma “lamentação da autonomia da crítica” (2007). Também Luís Camillo Osório, em entrevista recentemente concedida a Paulo Sérgio Duarte, enfatiza as mudanças no espaço destinado à crítica de arte. Para ele, a crítica ganhou crescentemente na internet, na curadoria, e na universidade, de mais a mais em reflexividade, o que perderia em dimensão de acesso ao público (Duarte, 2008).

Desde 2008, venho conduzindo pesquisa sobre as recentes mudanças na profissão da crítica e as consequências do diagnóstico da musealização sobre os rumos das instituições de arte. A partir de levantamento e análise da obra de Mario Pedrosa da década de 1950 e de levantamento da produção contemporânea na crítica de arte, tenho procurado comparar o modo como a profissão é exercida no momento de sua institucionalização no Brasil e hoje, quando começa a perder sua força na narrativa institucional. Nesse sentido, tenho buscado entender como a crítica vem sofrendo modificações e, assim, ordenando a recepção da obra de Pedrosa.

A recepção de Mario Pedrosa na crítica de arte contemporânea

Entender Mario Pedrosa implica, antes de mais nada, levar em consideração a multiplicidade de interpretações que sua trajetória comporta. Se a escrita de histórias de vida (Bourdieu, 1999: 74-82) e a definição da unidade de uma obra (Foucault, 2000: 23-34) implicam sempre a construção artificial de um percurso que pressupõe recortes e escolhas, vazios deixados de fora em nome da coerência e da continuidade, a narrativa da vida de Pedrosa, provavelmente mais do que qualquer outra, implicaria a seleção de dados e episódios que, em sendo outra, poderia contar-se como outra vida. Com efeito, recortar a vida de Pedrosa e constituir uma memória implica, sobretudo, lembrar a diversidade de tomadas de posição que o acompanharam durante sua vida pública. Mario, o comunista, o

trotskista, o fundador do Partido dos Trabalhadores, o porta-voz do Grupo Frente, o professor do Colégio Pedro II. Cada papel exercido no decorrer da trajetória parece ter deixado atrás de si um prisma distinto para construir uma narrativa única de sua memória.

Em lugar de propor uma visão total do homem Pedrosa, o que sugiro neste artigo é tomar um recorte da sua vida, do ponto de vista das apropriações que têm sido feitas hoje por um grupo que parece vir efetivamente constituindo uma memória coletiva do personagem, qual seja a crítica de arte do Rio de Janeiro.

Olhando para o recente discurso sobre a crítica de arte, em sua reflexão sobre o próprio *métier*, Mario Pedrosa vem sendo recursivamente lembrado como inaugurador de uma nova fase na profissão. Em seminário intitulado “Arte, crítica: imediações”, organizado em 2008 em torno da obra de Wilson Coutinho no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, o nome de Mario Pedrosa foi citado diversas vezes como inaugurador de uma tradição de crítica brasileira.

Também em anos relativamente recentes, uma série de livros vem sendo publicada para retomar sua memória. Entre 1995 e 2000, Otília Arantes organizou quatro volumes, reunindo a obra de Mario Pedrosa. As primeiras edições se esgotaram rapidamente. A obra crítica de Mario Pedrosa se tornara colecionável.

Em um outro movimento, Mario Pedrosa vem sendo diversas vezes lembrado no discurso de críticos contemporâneos. Em 2004, também Otília Arantes publicou *Mario Pedrosa: itinerário crítico*, livro que dá conta da trajetória do autor em sua relação com a arte.

O empenho de Pedrosa na institucionalização da profissão junto à Associação Internacional de Crítica de Arte e à Associação Brasileira de Crítica de Arte, sua relação ativa com artistas e movimentos, sua atuação junto às instituições expositivas (como o MAM, a Galeria IBEU e a Bienal de São Paulo) são algumas das práticas que vêm sendo recorrentemente acionadas para se referir ao autor e para associá-lo a tomadas de posição contemporâneas e aos rumos tomados pela crítica atual. Seja para recuperar sua atualidade a partir da discussão local/internacional, como fez Otília Arantes (2004: 171-177), seja para lembrar posições críticas à modernidade, como preferiu Sônia Salzstein (2001: 69-82), seja ainda para retomar seu papel na relação com artistas e instituições, como fez Aracy Amaral (2001: 53-68), Mario Pedrosa vem sendo lembrado com frequência, e essa lembrança remete a uma tradição crítica brasileira cujo passado tem consequências aqui e agora.

Entre a primeira reflexão de Pedrosa sobre Käthe Kollwitz, produzida em 1933, e as recentes publicações sobre sua obra, algo parece haver mudado na

institucionalização da crítica e seu nome parece vir sendo lembrado como personagem de um horizonte a que se referem críticos e artistas para discutir as atuais posições da profissão. Pedrosa parece vir sendo efetivamente tratado como marco de inflexão na história da crítica brasileira.

No entanto, se a institucionalização é percebida como etapa fundamental da obra de Pedrosa, o que vem sendo efetivamente recuperado de sua trajetória é essencialmente um outro momento, que marca uma das inúmeras rupturas em sua produção. Trata-se do período em que o crítico cunhou, nos idos dos anos 1960, o termo *exercício experimental da liberdade*. A expressão foi criada quando Pedrosa se viu confrontado pelos problemas da arte que, cada vez mais, recusava a forma pura e tomava uma guinada conceitual. O crítico passa, então, a repensar a dissolução do projeto que se apresentava como a sucessão de *ismos* de que tanto falaria.

Em face da mercantilização do mundo, da dominância da técnica e do projeto burguês, Pedrosa distingue duas posições possíveis: de um lado, a adequação ao mundo do mercado e a incorporação acrítica da sociedade de massas, como fariam Warhol, Lichtenstein e a pop arte americana; de outro, a permanente crítica da arte e das instituições de arte, que se desdobraria numa eterna busca do novo e do questionamento. Apoiando a segunda posição, Pedrosa aderiu à experimentação de Hélio Oiticica e Lygia Clark, surgida nos desdobramentos mais radicais do movimento neoconcreto. No site de buscas *Google*, a expressão, usada para designar a atuação das vanguardas que apoiava, aparece hoje em 22.600 referências, sendo também citada em inúmeras obras recentes.

Assim, para que se possa traçar linhas de continuidade e cortes de ruptura, é preciso, antes de mais nada, que se olhe, de um lado, para o modo como Pedrosa insere o conceito *exercício experimental da liberdade* em seu sistema teórico, e, de outro, para o modo pelo qual a crítica atual vem se apropriando do termo, inserindo-o em outras narrativas e modos de interpretar a arte contemporânea.

O exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa

Nascido em 1900 no engenho do Sarau, de família de usineiros decadentes de Pernambuco, Pedrosa poderia perfeitamente considerar-se herdeiro de longínqua sucessão familiar que remontava a Amador de Araújo Pereira e às primeiras famílias fundadoras da província. Filho de Pedro da Cunha Pedrosa, juiz e futuro senador da República, neto do capitão da Guarda Nacional, Raimundo da Cunha Pedrosa, Mario, ao narrar sua trajetória, remonta tanto à tradição do mandonismo brasileiro, quanto às desventuras da elite local em descenso social, descritas em *Fogo morto* por José Lins do Rêgo, de quem, aliás, era primo.

No entanto, os laços com o “casaco de couro da Primeira República, herança arcaica da Monarquia” foram lembrados raras vezes e tratados, no esboço de suas memórias inconclusas, como traço distante, cujo percurso em direção ao futuro era difícil divisar. “Que tem realmente, com efeito, a infância a ver com a própria velhice?” – pergunta Mario. Ao que responde: “nada, realmente nada” (Pedrosa, 1992). De fato, a trajetória política de Mario é marcada, fundamentalmente, por um deliberado afastamento das oligarquias e pelo engajamento no comunismo, depois no trotskismo, no que chamaria posteriormente de socialismo e finalmente na formação do PT, muito depois, em 1980.

O problema seria, então, como conciliar a militância política, embasada por um aparato teórico conceitual marxista, com o empenho na consolidação da profissão do crítico de arte. Nos anos 1930, Mario Pedrosa escreveu aquela que seria considerada sua primeira grande crítica de arte. O trabalho sobre a obra figurativa de caráter social de Käthe Kollwitz, escrito a convite de Flávio de Carvalho, seria considerado, *a posteriori*, o marco de seu interesse pela arte. Seu texto, enaltecendo a arte proletária, colocava Käthe Kollwitz ao lado dos protagonistas da arte social (Pedrosa, 1995: 48). Apresentando a luta de classes em sua mais profunda realidade, Kollwitz e outros teriam sido capazes de ver para além do véu da ideologia burguesa e convocar os operários à luta.

Na década de 1930, Kollwitz, assim como Portinari e outros artistas, era, para Pedrosa, a mais pura expressão da arte de vanguarda, da vanguarda política capaz de transformar mentalidades e romper com a ordem vigente. O artigo era mais um dos muitos atos de caráter revolucionário em que então se inseria, e foi publicado junto com muitos de seus textos políticos em *O Homem Livre*, jornal antifascista de que fora um dos fundadores. À época do lançamento do artigo, Pedrosa acabara de voltar de Berlim, em 1929, e permanecia profundamente envolvido com atividades políticas. Em 1930, lançara com um grupo de dissidentes do Partido Comunista o jornal *A Luta de Classes* e já tinha sido preso, por breve período, por estar distribuindo panfletos na praça Mauá, no Rio de Janeiro. Os primeiros textos sobre arte estavam, portanto, claramente envolvidos com a ideia de superação da ideologia e da construção de um discurso capaz de recusar o modo de vida burguês, criar consciência de classe, de uma classe para si. No entanto, a não ser pela repercussão nos jornais da militância política de esquerda, os primeiros textos de Pedrosa sobre arte foram esporádicos e, ademais, não tiveram grande fortuna crítica nos meios especializados.

Com consolidada posição na militância de esquerda, mas passando pelas oscilações da política internacional, apenas a partir da década de 1940 Pedrosa levaria realmente a sério, em sua narrativa, a ideia de tornar-se crítico de arte. Foi só então que passou a buscar construir, efetivamente, a síntese possível entre o pensamento marxista e a análise formal das obras de arte. Foi em Nova York, no

período do exílio imposto pela ditadura Vargas, que Pedrosa começou a elaborar as vivências na imprensa e a erudição cultivada ao longo do tempo para convertê-las em nova profissão. Em 1940, Pedrosa escreveu carta para Trotsky na qual lamentava os rumos tomados pelo movimento comunista internacional, o que levaria à sua exclusão da organização da IV Internacional. Em 1942, já com 42 anos, Pedrosa escreveu artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington e, no ano seguinte, passou a trabalhar na seção de cinema do Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos em Nova York, então dirigido por Nelson Rockefeller. Em depoimento dado à Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 1979, Pedrosa identifica os anos de Nova York como os anos de conversão. Ao rememorar os anos de inserção na crítica de arte, Pedrosa aciona o trabalho no Museum of Modern Art (MoMA), as exposições organizadas no museu e o impacto que elas lhe causaram para justificar o interesse na crítica.

De um lado, a exposição de Miró e Dali foi lembrada como primeiro momento de conversão. A recepção da mostra, já ordenada pelo contato com o trotskismo americano de Meyer Shapiro e Clement Greenberg e pela relação com Benjamin Perret e os surrealistas franceses, resultaria na imediata predileção pela forma não figurativa (Funarte, 1979). De outro lado, Pedrosa encontra mais uma vez no MoMA o marco de ruptura na constituição do novo engajamento artístico. Em 1944, a exposição de Alexander Calder, naquele mesmo museu, constitui outro momento significativo. Em sua percepção, Pedrosa é, nessa ocasião, efetivamente tomado pela arte abstrata e se torna amigo do artista.

O tempo passado em Nova York, descrito como intervalo preenchido por biscates, deu a Pedrosa a oportunidade de começar “a estudar as teorias, os museus” (Funarte, 1979). Foi nesse momento, quando a carreira na militância de esquerda parecia ter chegado a seu limite, que ele começou a se dedicar efetivamente à nova profissão e à construção da autoridade de *expert*. Em 1943, redige ensaio crítico publicado no Boletim da União Pan-Americana. Sob pretexto de tratar da coleção Widener, então adquirida pela National Gallery em Washington, Pedrosa faz longa incursão pela História da Arte, acumulando capital simbólico suficiente e construindo finalmente para si a imagem do especialista e a autoridade do crítico. Assim, foi convidado por Niomar Moniz Sodré para colaborar como correspondente do *Correio da Manhã* e publica o importante texto sobre Calder que, para ele, define o começo da carreira.

De volta ao Brasil em 1945, Pedrosa conhece Almir Mavignier e passa a frequentar o ateliê do Engenho de Dentro, no Hospital Psiquiátrico Pedro II. Juntamente com Abraham Palatnik, Ivan Serpa e o próprio Mavignier, convence-se cada vez mais de que a plasticidade da forma estava na arte abstrata (Villas Bôas, 2008).

O ano de 1949 foi marcante na sua carreira de crítico. Foi nesse ano que Pedrosa reuniu sua esparsa produção, publicada em jornais, no livro *Arte, necessidade vital*. Foi também em 1949 que, tendo já conquistado prestígio suficiente, arriscou sua posição na dura crítica ao painel de *Tiradentes*, de Portinari, então considerado o grande artista brasileiro. Foi ainda naquele ano que passou a apoiar a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e que, candidatar-se à cátedra de História da Arte e Estética, escreveu a tese *Da natureza afetiva da forma*. A tese foi classificada em segundo lugar, sendo superada pelo trabalho de Carlos Flexa Ribeiro sobre Velasquez. Em todo o caso, teve grande fortuna crítica e chegou a receber prêmio concedido pelo *Correio da Manhã* (Formiga, 2010). O ano de 1949 foi, portanto, o momento em que Mario Pedrosa elaborou os elementos teóricos de apreciação da forma abstrata e de consolidação de critérios claros de julgamento crítico.

O final da década de 1940 marcou, assim, tanto a consolidação da sua carreira pessoal quanto a participação de Pedrosa na formação da Associação Internacional de Crítica de Arte, estabelecendo o momento de definição de parâmetros para qualificar a profissão do crítico. Parâmetros que agora pareciam se opor em tudo à arte social a que consagrara seus primeiros escritos sobre arte.

Reunindo a forma artística e os preceitos da *Gestalt*, Pedrosa recorreu à vivência dos anos passados em Berlim para encontrar na psicologia da forma os elementos que, explicando a percepção como imediata apreensão, pudessem dar conta de entender a arte como forma em si mesma, em vez de representação mimética do mundo. Ele passou a supor a percepção como causadora imediata de novas ordens de pensamento, de *gestalt*, e encarava todo o público como agente passível de fazer o moderno, fosse pela produção de arte, ao colocar no mundo novas formas, fosse pela sua contemplação, ao entender e realizar o moderno.

Agora associada aos estereótipos de um Brasil em que a modernidade não se completa, a arte social, figurativa, é revestida do estigma do atraso. Se o romantismo era, para ele, nostalgia de “homens cansados de cultura”, a rejeição ao exótico, “aos papagaios e tabas de índio”, era, antes de tudo, rejeição de “um povo que vive num meio subtropical, no qual a natureza ameaça a cada passo absorver a intencionalidade do habitante” (Pedrosa, 1998: 317-320). Compartilhando a imagem de viver na Arcádia selvagem, Pedrosa busca, de todo modo, a ordem da civilização, da qual a crítica europeia se dizia tão cansada. Diante de uma percepção negativa do paraíso tropical e da sociedade brasileira, a forma pura torna-se indicador de mudança social.

Com efeito, na reação ao nosso país “de acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de *nonchalance* (...) que prefere sempre às

distinções nítidas da inteligência o vago das meias soluções, as repetições do instinto” (Pedrosa, 1986: 25-26), Pedrosa abre mão da essência nacional em prol de um Brasil mais autodisciplinado, mais construtivo. Projeto de ruptura nas artes plásticas, a busca da forma pura é também um projeto de sociedade para o futuro. Rejeitando a paisagem como signo do passado, símbolo das nostalgias internacionais e do atraso brasileiro, Pedrosa encontra, na racionalidade da forma, a possibilidade de mudança para o país.

Não se tratava, contudo, de simples adesão ao projeto social-democrata, como supôs Ronaldo Brito (1985). A segunda metade dos anos 1940 foi também o momento em que Pedrosa retornava ao Brasil depois de longo exílio e passava a publicar o jornal *Vanguarda Socialista*, no qual desenvolve a tese da “democracia, [como] condição indispensável para a realização do socialismo” (Ribeiro, *mimeo*: 11). Opondo-se tanto ao projeto burguês de modernização, quanto às tomadas de posição mais radicais do Partido Comunista Brasileiro e do stalinismo, Pedrosa aposta tanto em Rosa Luxemburgo, no âmbito político, quanto no estudo da forma como saída para o futuro, no âmbito das artes. Um futuro tanto mais moderno quanto mais universal e revolucionário.

Assim, ao formular uma crítica baseada em precisos critérios de julgamento, Pedrosa mantinha-se bastante cômico de seu aparato teórico marxista e é ao manifesto Trotski-Breton, também publicado no periódico por ele organizado, que se pode recorrer para justificar suas novas tomadas de posição (Mari, 2006). Opondo-se à guinada de restrição de liberdades que supunha vir se dando na Rússia soviética, e adotando uma ideia de arte capaz de em si mesma modificar a vida, Pedrosa passa a ver na própria forma o caráter transformador das consciências individuais e coletivas.

O concretismo, ancorado na abstração geométrica e remetendo aos primeiros movimentos do suprematismo russo a partir da purificação da forma, seria capaz de atingir universalmente a todas as percepções. Retirando todos os critérios subjetivos de apreciação da obra de arte e atingindo todas as consciências de forma idêntica e racional, seria capaz tanto de superar a cultura patrimonial, patriarcal, impeditiva da ordem moderna, quanto de ser causadora da possibilidade de revolução proletária. A superação das etapas, rumo a uma nova sociedade, baseava-se também numa adesão à racionalidade. Em entrevista concedida em 1970, Mario Pedrosa declarou: “Nós sustentávamos essa posição, que a arte tem que ser uma arte independente da burguesia e das correntes que estão por aí”. Dupla independência capaz de revolucionar as consciências individuais e de abrir os olhos do mundo.

À consagração do concretismo como purificação da forma, no entanto, seguiu-se o período não previsto por Pedrosa na ordem evolutiva da arte. Em 1959, no ano de seu afastamento do Brasil em viagem de estudos patrocinada

pela Uensco para realizar pesquisas sobre a arte do Japão, os jovens artistas oriundos do Grupo Frente, capitaneados por Ferreira Gullar, assinaram o Manifesto Neoconcreto, em que, em detrimento da purificação da forma, passaram a apostar na participação do espectador e na subjetividade para se aproximar do público. Ferreira Gullar chegou mesmo a afirmar, em recente entrevista a Nina Galanternick para filme-documentário sobre a obra de Mario Pedrosa, que o manifesto era um “golpe no papai grande”. De fato, a partir do movimento de ruptura, inúmeras outras mudanças no modo de conceber a arte seriam adotadas por artistas que lhe eram profundamente próximos e que acabariam por se afastar do projeto concreto e do sentido evolucionário em direção à abstração.

Contudo, conforme reconhece o mesmo Ferreira Gullar, o que parecia a princípio um golpe não encontrou resistência em Pedrosa. Com efeito, a partir do movimento, o crítico reconhece nos processos de ruptura um caminho legítimo de desenvolvimento da arte e passa a endossar os procedimentos mais radicais de Lygia Clark, Hélio Oiticica e dos jovens artistas que compunham sua principal rede de apoio. Assim, a partir de meados dos anos 1960, e das mudanças mais efetivas na arte brasileira, Pedrosa foi obrigado, mais uma vez, a rever seu posicionamento. Foi então, que cunhou os termos *arte pós-moderna*, *antiarte* e a expressão *exercício experimental da liberdade*.

Em texto de 1967, Pedrosa busca definir o lugar do artista em tempos de produção em massa. Recuperando a expressão de Adam Smith e Marx – que haviam definido o artista como “trabalhador improdutivo”, cujo produto, sem valor de troca, seria responsável pela plena autonomia da obra de arte –, Pedrosa cunha o conceito de artista como “bicho da seda”, produtor independente de obras sem valor de mercado. Em tempos de Andy Warhol e da *Pop Art*, em que a obra se tornava deliberadamente produto de massa, Pedrosa encara os processos de mercantilização da arte como a máxima expropriação do capitalismo, capaz de tudo marcar com um valor de troca. Em face da terrível e inescapável expansão capitalista, que tudo nivela pelo valor do dinheiro, resta ao artista duas posições possíveis: ou a imediata adesão aos novos meios de produção e transformação da obra de arte em simples objeto de troca; ou a resistência aos valores do capital, na crítica ao bom gosto e na vontade permanente de ruptura. Se a busca da forma pura, utopia da transformação das consciências individuais, havia resultado na permanente crítica ao *status quo*, dissolvendo o conteúdo da crítica na primazia do próprio movimento de ruptura, era premente que Pedrosa revisse as posições de sua obra. O *exercício experimental da liberdade*, mesmo que não direcionasse sua crítica a uma ruptura produtiva no modo de produção vigente, retomava o artista, como produtor de trabalho sem finalidade imediata, e enobrecia novamente o fruto da produção do casulo: sem valor de uso ou valor de troca, mas indispensável à reprodução da vida: “Os artistas de hoje não só tomaram cons-

ciência, como os seus maiores, de que são bichos-da-seda, como tomaram consciência de um impulso novo que os impele ao uso da liberdade” (Pedrosa, 1995: 138).

Não por acaso, Mario Pedrosa usa novamente o termo em 1970 para registrar seu apoio à iniciativa de Antônio Manuel que apresentou no MAM a *Obra é o Corpo*, exibindo o próprio corpo nu como objeto a ser contemplado. O valor dessa tomada de posição não era passível de cálculo capitalista e sua relevância residia justamente na dura crítica às instituições, ao bom gosto e ao bom senso burgueses.

O tom das críticas de meados dos anos de 1960-1970, ainda que otimista, parecia haver adotado uma postura muito diferente diante do futuro da arte. Se, em 1955, a sucessão de vanguardas sem um sentido definido havia sido criticada por Pedrosa como “panelinha fechada” e “academia” nunca dirigida “para o futuro, para as gerações em formação”, sucessão de “ismos” (Pedrosa, 1955), a partir de 1967, o termo *exercício experimental da liberdade* revisita o tema sem as mesmas convicções destinadas à abstração geométrica uma década antes, mas conferindo nova dignidade à revolução permanente.

Se “a sociedade de consumo de massa não [era] propícia às artes”, se “começ[ávamos] a falar na ‘lei do aceleração dos ismos’”, havia o consolo de haver surgido “ao lado das produções ainda manipuladas e manipuláveis do mercado de arte, as mais desabridas ou as mais niilistas experiências atuais, por aqui e pelo mundo” (Pedrosa, 1995: 282): o *exercício experimental da liberdade*. Se, no sistema conceitual de Pedrosa, o niilismo seria um tema constante do comportamento destrutivo, que muito pouco acrescentava à construção de uma nova sociedade brasileira, em face dos movimentos da arte contemporânea, era ele que restava aos mais progressistas artistas nacionais.

Olhando a trajetória de Pedrosa, os textos sobre o *exercício experimental da liberdade* – em que ele se aproximava das vanguardas e dos resíduos de niilismo e dinamismo, antagonismo e agonismo que, para Poggioli, seriam característicos desse tipo de movimento – parecem, de algum modo, ligados a seu afastamento final daquele mesmo projeto. O otimismo com a arte contemporânea brasileira não vinha sem pitadas de ironia aqui e ali e talvez possam ser aproximadas de suas últimas posições de afastamento da arte contemporânea já nos últimos anos da década de 1970 e início de 1980 (Sant'Anna, 2009). O *exercício experimental da liberdade* parece, por vezes, colocar-se como antecâmara do projeto do Museu das Origens, de seu tão comentado desinteresse pela arte ao fim da vida e de sua reconciliação com a militância política, expressa na fundação do Partido dos Trabalhadores. Num olhar *a posteriori*, a expressão – tantas vezes repetida, ainda que decerto vinculada a seu projeto marxista – parecia, no entanto, anunciar-se como antecipação do movimento de desencanto que acompanhou inúmeros ou-

tros atores no desenrolar do último quarto do século XX (Botelho, 2008; Ricupero e Nunes Ferreira, 2008).

O exercício experimental da liberdade hoje

Em anos recentes, a expressão *exercício experimental da liberdade* vem sendo usada das mais diversas maneiras para recuperar a obra de Pedrosa, legitimar novas posições da crítica contemporânea e construir autoridade de autores em discursos bastante distintos daqueles acionados por ele, à época da formulação do conceito. Procuo, aqui, olhar para dois discursos bastante diferentes para entender o modo pelo qual o termo vem sendo utilizado hoje para construir novos projetos para a arte.

Em entrevista concedida a Suzana Velasco, publicada no *Globo* de 13 de março de 2010, o jovem curador Bernardo Mosqueira lembrou as palavras de Mario Pedrosa para dar sentido a seu projeto crítico. Reunindo em sua casa, no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, 47 obras de artistas de relativa visibilidade – entre os quais Raul Mourão, Marcos Chaves e Bob N –, Mosqueira escolheu como título de sua exposição “Liberdade é pouco – o que eu quero ainda não tem nome”, reivindicando um novo tipo de relação com a arte e com a crítica. Para justificar o título do certame, afirmou:

Mario Pedrosa dizia que a arte é o exercício experimental da liberdade. Chamei artistas cujo trabalho poderia discutir até onde pode ir a criação, a licença do artista. Não quero fazer uma exposição teste como alguns críticos-cientistas tentam fazer. Muitos tentam se aproximar de uma linguagem científica que, para a arte, às vezes não funciona.

As palavras pronunciadas pelo jovem crítico, de 21 anos, parecem cuidadosamente escolhidas. Recuperando uma tradição à qual se filiar, ele remete a Pedrosa para constituir um lugar de fala e legitimidade. O deslocamento de sentido, contudo, é fundamental para entender as descontinuidades que vêm caracterizando a crítica de arte em tempos de musealização. A frase de Pedrosa, retirada do contexto em que o crítico defendia a profissão como juízo quase-científico, não aparece hoje por acaso. Bernardo Mosqueira parece aderir a um momento de mudança no papel da profissão que vem sendo efetivamente diagnosticado em múltiplos espaços. Ao lado da proclamação de falência das metanarrativas (Lyotard, 1998), da suspeição sobre a teoria (Foucault, 1999), e do questionamento

das autoridades (Clifford, 1988), um processo de *crítica da crítica* parece vir tomando lugar.

No discurso da profissão, a percepção de que a imagem artística não vende jornais, ao contrário do que supusera a imprensa dos idos dos anos 1950 (Durand, 1989), retira das bancas o discurso especializado sobre a produção de arte. Excluída de seu principal meio de vinculação com o público, a crítica passa a se perceber como destituída do principal pilar de sua sustentação, garantia mesmo da reprodução social da profissão. Aos olhos de uma série de profissionais (Ferreira, 2006; Alves et alii, 2011), tudo se passaria como se o mercado estivesse dando o último golpe no esvaziamento da crítica de jornal, já diagnosticado por Eagleton desde 1984. Se, nos séculos XVII e XVIII, o jornal havia se constituído como importante esfera pública, opinião com força política, situada entre o Estado e a sociedade civil, Eagleton considera os séculos XIX e XX como um período de crescente mercantilização da cultura, o que teria acarretado a exclusão da crítica dos jornais e a encaminhado na direção da Academia, onde perdeu sua eficácia e, a partir dos anos 1960, passou a operar como crítica ideológica, destituída de sua função social (Eagleton, 1991).

Ao que tudo indica, aos olhos dos atores sociais que hoje discutem o lugar da crítica, o último passo na direção do esvaziamento da relevância social da crítica de arte parece ainda estar em andamento. Se a prevalência da crítica acadêmica apontava, desde a década de 1960, para a falência da crítica com função social, um novo passo começou a ser dado para torná-la ainda mais próxima dos mecanismos de mercado. Acompanhando seu tempo, a crítica se deparou com novos mecanismos de divulgação com os quais teve que se relacionar. Em tempos de inflação de memória dos museus do espetáculo e de nostalgia em cultura de massas, parece ser natural que a crítica se volte aos museus para neles encontrar o último bastião da esfera pública, último espaço em que seria possível a relação com sua função social. A crítica acadêmica, atendendo às crescentes demandas das instituições museicas, tornou-se crítica de catálogo.

No diagnóstico extremamente pessimista, produzido nos meios da profissão, uma vez atados às demandas dos produtores da obra dos *marchands* e das instituições museicas, os críticos encontram-se impedidos agora de exercer seu principal papel de julgamento estético, colocando-se sempre ao lado da obra, nem como crítica de ataque, nem de defesa (Aguiar, 2007), posições tão características de sua modernidade, mas como textos de apresentação, sem qualquer eficácia dialética sobre a produção do artista e sobre os atuais caminhos da sociedade. Nos diagnósticos mais negativos, em sua auto-reflexão, a crítica teria se tornado pura ideologia do mercado de arte, texto explicativo a andar sempre ao lado do artista.

Se, de fato, no discurso institucional, não há mais lugar para a crítica nos jornais e os museus aparecem como novo espaço de construção dos textos sobre arte, faz sentido que Mosqueira reivindique a aproximação de Pedrosa no que se refere ao elogio da liberdade e da ruptura, mas deliberadamente se afaste dos rígidos critérios de julgamento que ele procurava cunhar para justificar a adesão a determinadas formas de arte, mas não ao tachismo e ao pop.

O jovem crítico, recém-ingresso num universo em que as regras do jogo já estão dadas, parece operar dentro da lógica ainda criticada por gerações anteriores. A proposta de Mosqueira de aproximar crítica e literatura – enfatizando um texto “que seja lindo”, mas não científico – só parece fazer sentido num momento em que o texto crítico, despido de sua autoridade, se torna um texto correlato à obra de arte e enfatiza o caráter literário e artístico de sua escritura. De um lado, a crítica, uma vez ela também obra de arte, pode assim se colocar nos espaços exibitórios e reivindicar para si o estatuto de objeto de apreciação. De outro lado, uma vez arte contemporânea, pode reivindicar para si o modelo das vanguardas em eterno cisma com as narrativas institucionais, levando os museus para espaços não institucionais, buscando aproximar-se da vida e gerando o paradoxo dos museus contra si mesmos.

Não por acaso, a exposição de Mosqueira, realizada em sua própria casa, estava aberta, no dia da inauguração, apenas para convidados, em crescente separação do público, numa comunidade cada vez mais próxima do cotidiano, mas também, contraditoriamente, cada vez mais esotérica. A crítica, ao entrar nos museus, colocando em movimento o *modus operandi* das vanguardas, coloca também em movimento uma outra dimensão do processo de musealização: a explosão dos museus a corroer a institucionalização e abrir os objetos de colecionamento para o mundo.

Assim, não é tampouco por acaso que a expressão apareceu em outra exposição recente, aberta em 11 de setembro de 2010. Em exposição da obra de Hélio Oiticica, espalhada pela cidade em diversos espaços expositivos, os curadores César Oiticica Filho e Fernando Cocchiarale alocaram as obras do artista, em lugares tão inusitados quanto os museus e centros culturais a elas destinados: a Central do Brasil, a praça XV e a praça do Lido. Os penetráveis de Hélio Oiticica ocuparam o Rio de Janeiro e foram objeto de fruição, espanto ou indiferença. Utilizando o termo *Museu é o Mundo*, cunhado pelo artista nos idos dos anos 1960, a curadoria retoma os preceitos da arte participativa para incluir a vida da cidade na obra de arte. No texto do *folder*, assinado pelos organizadores da mostra, o termo *exercício experimental da liberdade* aparece para justificar a iniciativa:

Hélio Oiticica – *Museu é o Mundo* transborda os limites expositivos do Paço Imperial e da Casa França-Brasil. Com obras espalhadas pela cidade, a exposição coloca o público em contato direto com a ideia do ‘Delirium Ambulató-

rio', forma usada por Hélio para despertar nele mesmo o estado de criação latente. Sua aspiração maior a partir dos Penetráveis (que começam com o Projeto Cães de Caça e vão até o fim de sua produção) era que eles fossem como espaços abertos e cósmicos, onde o indivíduo cria suas próprias sensações sem condicionamentos históricos ou visuais, ou seja, que encontre dentro de si mesmo a chave para um *exercício experimental da liberdade*, como propunha Mario Pedrosa.

A estratégia de oposição de Hélio Oiticica à arte e à sociedade burguesas não se inscreve, no entanto, na tradição libertário-messiânica de teor marxista de grande penetração na América Latina no período, mas na oposição anarcorrômântica e na tradição libertina, voltadas para a revolução comportamental individual. Talvez por causa disso tenha preservado sua obra da ilustração temático-social, na qual muitos artistas de esquerda naufragaram.

Ao olhar o modo como o conceito de *exercício experimental da liberdade* é utilizado no trecho acima, chama a atenção a referência à *tradição libertário-messiânica de teor marxista*. Não sem o tom pejorativo que caracteriza o termo *tradição libertário-messiânica* – tão velha quanto a tradição pode ser, tão ideológico quanto pode ser o messianismo –, o contexto de criação do termo é apenas lembrado para situar a expressão e recusar o lugar em que é cunhada. Despido de sua dimensão política, ao *exercício experimental da liberdade* resta apenas o que interessa ao público hoje: o *libertino* e o *anárquicorrômântico*. O desejo de ruptura da arte de vanguarda, a crença no poder transformador da arte e o desejo de aproximação do público passam incólumes como elogio ao niilismo da vanguarda, ainda capaz de solapar instituições e angariar a simpatia do público. A crítica da vanguarda ainda é perfeitamente possível, desde que despida de seu caráter utópico. O último passo que Pedrosa hesitou em dar, voltando ao final da vida às raízes da arte brasileira para ainda manter o amor pela vida e pelo futuro, parece ter sido dado sem ressentimentos e ter criado, em seu enleio, novas relações com as instituições e com o público.

Ao lado dos opositores da modernidade que “anunciam tanto mais rapidamente o fim da modernidade que nunca estimaram” (Belting, 2006), a crítica contemporânea, aderindo aos ciclos de ruptura das vanguardas, acaba por torná-los mais e mais radical. Com efeito, conforme já chamou a atenção Andreas Huyssen, o discurso dos movimentos de arte moderna, aderindo definitivamente à ruptura e uma vez incorporado pelos museus, acaba por abrir as fronteiras da instituição. O Museu se torna, de fato, o mundo.

Desde a década de 1950, a morte das vanguardas no museu tornou-se um *topoi* muito citado. Muitos viram essa situação como a maior vitória do museu e, nessa visão, os muitos museus de arte contemporânea e todos os projetos do período pós-guerra teriam, apenas, acrescentado insultos à injúria. Mas as vitórias tendem a imprimir seus efeitos tanto nos vitoriosos como nos venci-

dos. Talvez, um dia, alguém queira investigar até que ponto a musealização do projeto da vanguarda atravessou as fronteiras entre a vida e a arte e ajudou a derrubar os muros do museu, democratizando-o ao ponto de torná-lo mais acessível e a facilitar as atuais transformações do museu, que, de uma fortaleza de poucas pessoas selecionadas, passou a ser cultura de massa, e que, de tesouraria, passou a local de performances e *mise en scène* para um público ainda maior (Huysen, 1997: 231).

Iniciativas voltadas para a celebração das vanguardas e para o rompimento das fronteiras dos museus têm tido, na crítica de arte, seus correlatos cada vez mais radicais. As tomadas de posição mais correntes sobre a arte vêm contribuindo, a partir da recepção do *exercício experimental da liberdade*, tanto para a construção deliberada de um processo de musealização quanto para a própria crise da crítica de arte. Cada vez mais destituída de seu sentido utópico, a obra de Pedrosa parece vir justamente contribuindo para a recepção paradoxal nos museus da crítica institucional, abrindo as portas dos museus, mas solapando-os como instituição, hoje último reduto da crítica de arte.

Considerações finais

Muito tem se falado na crítica de arte sobre as mudanças nos meios de divulgação da produção e nos espaços institucionais da profissão. Mesmo que *O Globo* venha estabelecendo, desde fins de 2010, um espaço semanal para a publicação de crítica de arte, o lugar dos catálogos de exposição vem sendo amplamente assumido como espaço da crítica de arte em tempos de musealização (Alves et alii, 2011). O modo como o espaço da profissão vem sendo percebido e ocupado, modificando e produzindo novos discursos sobre as instituições, tem repercutido sobre elas.

Procurei, neste artigo, entender a percepção desse espaço a partir de uma comparação do modo como o conceito de *exercício experimental da liberdade* foi construído no momento de sua formulação por Mario Pedrosa e vem sendo empregado hoje por setores da profissão. Nesse percurso, busquei entender como o acionamento do conceito supõe um novo lugar de fala, mas também como esse novo lugar, ao aderir ao discurso dos artistas, tem efeitos sobre si mesmo. Se o percurso de musealização vem sendo posto em movimento como alternativa ao recrudescimento da crítica de arte na imprensa, a entrada do discurso crítico nas instituições, em consonância com as vanguardas, tem levado a novas interpretações das instituições museicas e levado a uma nova dimensão do processo: a abertura das práticas exhibitórias para o mundo da vida em detrimento das instituições.

Referências bibliográficas

AGUIAR, João Catraio. Crítica ou opinião? Os casos Anita Malfatti em 1917 e Ateliê do Engenho de Dentro em 1949. Comunicação. *I Seminário de Pesquisadores do PPGArtes UERJ – arte e cultura contemporânea: produções, lacunas e insubordinações*. Rio de Janeiro: 2007.

ALVES, Cauê et alii. Curadoria & pesquisa. In: Tejo, Cristiana (coord.). *Programa do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

AMARAL, Aracy. Mario Pedrosa: um homem sem preço. In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

BOTELHO, André. Ciência pelo desenvolvimento: a escrita pública de José Leite Lopes. In: BOTELHO, André; BASTOS, Éli-de Rugai & VILLAS BÓAS, Gláucia (orgs.) *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. .

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1999.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CLIFFORD, James. On Ethnographic Authority. In: *The predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard UP, 1988.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FORMIGA, Tarsila. A crítica “interessada” de Mário Pedrosa: o papel da arte na revolução dos sentidos. Comunicação. *27ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Belém: 2010.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

———. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FUNARTE. *Entrevista com Mario Pedrosa para o Projeto Memória INAP*. Rio de Janeiro: 02.08.1879.

GALANTERNICK, Nina. *Entrevista concedida por Ferreira Gullar para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ*. Rio de Janeiro: 13.04.09.

———. *Entrevista concedida por Cildo Meireles para o Projeto Casa Aberta NUSC/FAPERJ*. Rio de Janeiro: 23.04.09.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930–1950)*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação

em Filosofia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei, 2010.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

PEDROSA, Mario. *Grupo Frente: II Mostra Coletiva*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 1955.

———. A pisada é esta (Memórias). In: *Mario Pedrosa: arte, revolução, reflexão*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 1992.

———. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

———. *Política das artes*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1995.

———. *Acadêmicos e modernos*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1998.

RIBEIRO, Marcelo. *Mario Pedrosa e o Vanguarda Socialista*. Rio de Janeiro: mimeo.

RICUPERO, Bernardo & FERREIRA, Gabriela Nunes. Vinho novo em odres velhos: mudança e continuidade em *Os donos do*

poder. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai & VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. 65-101.

SANT'ANNA, Sabrina Patracho. A crítica de arte brasileira: Mario Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. Niterói, *Poiésis*, n° 14, dez. 2009, p. 17-33.

SALZTEIN, Sônia. Mario Pedrosa: crítico de arte. In: MARQUES NETO, José Castilho (org.), *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

TRINDADE, Mauro. *Transformação: a crítica de artes visuais nos jornais cariocas nos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

———. Crítica em transformação. Entrevista. *Papel das Artes*. Rio de Janeiro, 08/2007, n° 1, p. 6-8.

VILLAS BÔAS, Gláucia. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*. São Paulo, vol. 20, n° 2, nov. 2008, p. 200-219.

Resumo

Pelo menos desde as duas últimas décadas do século XX, muito tem se falado sobre a acumulação e o colecionamento de cultura material nas sociedades contemporâneas. A partir de levantamento e análise da obra de Mario Pedrosa da década de 1950 e de levantamento da produção contemporânea na crítica de arte, tenho procurado comparar o modo como a profissão é exercida no momento de sua institucionalização no Brasil e hoje, quando, na narrativa institucional, começaria a perder sua força. Neste sentido, tenho procurado entender como a crítica vem sofrendo modificações e, assim, ordenando a recepção da obra de Pedrosa.

Palavras-chave: musealização; crítica de arte; Mario Pedrosa.

Abstract

At least, since the last two decades of the twentieth century, much has been said about the accumulation and the collectionism of material culture in contemporary societies. Starting from the analysis of the work of Mario Pedrosa in the 1950s and from the contemporary production in art criticism, I have attempted to compare the profession by the time of its institutionalization in Brazil, and today, when it is said that the profession lost strength. In this sense, I have tried to understand how criticism is changing and thus directing the reception of Pedrosa's work.

Key words: musealization; art criticism; Mario Pedrosa.

Résumé

Depuis au moins les deux dernières décennies du XXe siècle, beaucoup a été dit au sujet de l'accumulation et de la collection de la culture matériel aux sociétés contemporaines. A partir de l'analyse de l'oeuvre de Mario Pedrosa dans les années 1950 et de l'analyse de la production de la critique d'art contemporaine, j'ai essayé de comparer le mode par lequel la profession a été exercée au moment de son institutionnalisation au Brésil et aujourd'hui, quand les discours institutionnels commencent à perdre leur force. Dans ce sens, j'ai essayé de comprendre comment la critique a subi des changements, en ordonnant la réception de l'oeuvre de Pedrosa.

Mots-clés: musealisation; critique d'art; Mario Pedrosa.