
Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira

From Fire to Origins: A Museum to Think about Brazilian Art

Del fuego a los orígenes: un museo para pensar en el arte brasileño

Ana Cecília Araújo Soares de Souza (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41032>

331

RESUMO: Este artigo trata de uma pesquisa inicial cujo objetivo é revisitar uma demanda crítica inerente às raízes da arte brasileira a partir do pensamento de Mário Pedrosa, com foco no projeto do Museu das Origens. Sob muitos aspectos, Pedrosa é de grande importância na história da crítica nacional, pois, através dele, as questões da arte brasileira ganharam uma dimensão universal e uma consistência cultural nova. Embora não tenha sido contemplado em seu todo, este museu tem aberto a possibilidade de reconstrução de narrativas, até, então, silenciadas e reprimidas; de linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna europeia.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa; arte brasileira; Museu das Origens

* Ana Cecília Araújo Soares de Souza é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. E-mail: anacicasoares@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6984-0428>

ABSTRACT: This article deals with an initial research whose objective is to revisit a critical demand inherent to the roots of Brazilian art based on the thinking of Mário Pedrosa, with a focus on the Museum of the Origins project. In many ways, Pedrosa is of great importance in the history of national criticism, because, through him, issues of Brazilian art have gained a universal dimension and a new cultural consistency. Although not considered in its entirety, this museum has opened the possibility of reconstructing narratives, which, until then, were silenced and repressed; of languages and knowledge subordinated by the idea of totality defined by modern European rationality.

KEYWORDS: Mário Pedrosa; Brazilian art; Museum of the Origins

RESUMEN: Este artículo trata de una investigación inicial cuyo objetivo es revisar una demanda crítica inherente a las raíces del arte brasileño basada en el pensamiento de Mário Pedrosa, con un enfoque en el proyecto del Museo de los Orígenes. En muchos sentidos, Pedrosa es de gran importancia en la historia de la crítica nacional, porque, a través de él, los temas del arte brasileño han adquirido una dimensión universal y una nueva consistencia cultural. Aunque no se considera en su totalidad, este museo ha abierto la posibilidad de reconstruir narrativas que, hasta entonces, fueron silenciadas y reprimidas; de lenguas y conocimientos subordinados por la idea de totalidad definida por la racionalidad europea moderna.

PALABRAS CLAVE: Mário Pedrosa; arte brasileño; Museo de los Orígenes

Recebido: 15/3/2020; Aprovado: 8/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

SOUZA, Ana Cecília Araújo Soares de. Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 331-344, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41032]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Ana Cecília Araújo S. Souza

Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira

Em uma época em que se discute cada vez mais sobre o poder de fala de grupos marginalizados pela sociedade – que, com toda razão, reivindicam sua participação e presença na história –, discutir as origens da arte brasileira não seria visto como algo anacrônico ou, mesmo, absurdo. Contudo, trata-se da possibilidade de revisitar a narrativa oficializada como única “verdade” diante da multiplicidade cultural que é o Brasil. Nesse caminho, a linha é tênue e sabemos do risco embutido de cair em território ufanista; por isso, antes de qualquer debate mais profundo, é preciso dei-

xar claro a nossa crença de que qualquer tipo de reflexão sobre tal temática não pode ser estruturado sem considerar, sobretudo, o fato de sermos este contínuo vir-a-ser em aberta contaminação e apropriação com aquilo que está dentro e fora de si. Além disso, o intuito aqui não é o de criar uma nova história da arte brasileira, mas, desejamos pensá-la a partir da atualização do olhar de Mário Pedrosa (1900-1981) sob o Brasil, tendo como ponto de partida o seu projeto do Museu das Origens.

[...] como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova. (PAPE, 1980, p. 28-29)

Assim, dedicar-se ao pensamento crítico de Mário Pedrosa significa pôr em questão o fato de que, mesmo tendo uma matriz cultural transitória e híbrida, a arte brasileira possui singularidades a serem conquistadas e debatidas. A imersão no universo deste autor nos proporciona, portanto, um exercício transgressivo do olhar sobre este contexto, mostrando-nos a necessidade de “buscar novas experimentações, afirmando a diferença, a variação, a resistência à sujeição da identidade e da individuação”. (ADRIÃO; CABRAL; TONELLI, 2012, p. 210)

Da diversidade vivemos...

Dentre vários aspectos, Mário Pedrosa¹ é um teórico importante na história da crítica de arte nacional, tendo enfrentado, ao

longo de sua trajetória, inúmeras barreiras em prol de suas ideias, desde os primeiros anos de militância socialista, quando foi contrário à Internacional Comunista, até os últimos anos de vida, comprometido com a criação do Partido dos Trabalhadores (PT). Suas convicções políticas se estenderam à arte, fato relevante para a efetivação de um pensamento mais horizontal e orgânico comprometido com a realidade local.

O importante nas suas críticas é que a discussão da arte não vinha desatrelada de uma discussão maior sobre as possibilidades de nosso desenvolvimento político e social, ou seja, de nossa promessa civilizatória. Seja voltando-se para os aspectos perceptivos e conceituais da teoria da forma, seja para o desenvolvimento de uma nova síntese das artes pensada junto a construção de Brasília, seja ainda olhando para as relações entre arte e as novas tecnologias de comunicação, o que sempre movia sua reflexão era uma crença na capacidade de a arte transformar o mundo a sua volta. (OSÓRIO, 2016, p. 96-97)

Para Pedrosa, a crítica deveria ser território de compreensão, viabilizando novas formas de pensar, sentir e agir. Segundo Sônia Salzstein (2001, p. 79), sua produ-

ção é a prova de que se poderia construir uma reflexão substancial em arte, ainda que em um país sem uma tradição artística definida/fixa, onde pudesse contar com um conjunto de referências fornecido por uma sucessão cronológica de obras, escolas e disciplinas sedimentadas com o respaldo de uma história da arte. A partir de Pedrosa, as questões da arte brasileira ganharam uma dimensão universal e uma consistência cultural nova, livre do nacionalismo e do populismo que impregnava nosso imaginário artístico pelo menos desde o final do século XIX.

Dessa forma, da década de 1920 aos últimos anos da década de 1970, o crítico pernambucano foi protagonista e testemunha das grandes mudanças ocorridas na vida brasileira, principalmente no campo cultural. Ele esteve envolvido com o projeto de construção da arte no Brasil, comprometendo-se em buscar peculiaridades que marcassem a nossa diferença em meio a pluralidade das diversas culturas cá existentes. Em *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* (1975), Mário Pedrosa deixa claro a importância da coexistência de ambiguidades em nosso processo cul-

tural como elemento significativo para a criação de algo tão específico a nós:

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea [...] quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista [...] Aqui o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem. (PEDROSA, 1975, p. 467)

De acordo com o teórico, o que acontece no Brasil é a constituição de uma espécie de quarto reino para além dos tradicionais pertencentes à natureza (animal, vegetal e mineral); aqui teríamos também em vigor o chamado reino da arte. Essa não é para o crítico uma afirmação audaciosa, porque as grandes sociedades industriais, à medida em que se desenvolvem, subordinam todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castrando toda e qualquer oportunidade criativa. A solução para não perdermos nossa essência estaria no distanciamento da história cultural do Terceiro Mundo das mentalidades desenvolvimentistas que é, exatamente, o lugar onde se apoia o espírito colonialista. Nós, nas palavras de Pedrosa (1975) – “os bugres das

baixas latitudes e adjacências” –, não temos de seguir o mesmo caminho trilhado pela civilização burguesa imperialista; no entanto, necessitamos de construir o nosso próprio:

As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente [...] as vivências e experiências destes povos não são as mesmas dos povos do norte. São muito diferentes, ainda que suas aspirações sejam contemporâneas [...] os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros desconfortáveis do passado. [...] Mas é aí que se passa o futuro. (PEDROSA, 1975, p. 469)

Este pensamento de Mário Pedrosa se manifesta em proposições como a do Museu das Origens², que nasceu não só como uma solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM)³ do Rio de Janeiro, em 1978, mas também serve-se de instrumento para o crítico ressoar as discussões que vinham tomando corpo no sistema artístico internacional, como as trazidas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência

e a Cultura (UNESCO) em 1972. O evento é considerado um marco de profundas transformações ocorridas no campo da museologia, com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade, de desenvolvimento econômico e de referência para as políticas públicas na América Latina, caracterizando o avanço da área de museus na região em termos de institucionalização e de cooperação.

Pedrosa se achava bastante envolvido com essas questões, principalmente, quanto à importância dos museus no mundo contemporâneo e sua contribuição para os planos educativos e de desenvolvimento social. Por isso, para lançarmos uma reflexão acerca do Museu das Origens, necessitamos conhecer aquilo que despertava a atenção do crítico durante o infortúnio do MAM, como o contexto político-social do Brasil e do mundo, os interesses teóricos, projetos implicados, entre outros aspectos.

Pedrosa estava profundamente ligado às afetações que sofreu durante a experiência do exílio no Chile, ocorrido entre 1970 e 1973, período de grande importância que

lhe estimulou a conhecer mais sobre a América Latina e a refletir a respeito da artificialidade das disjunções entre arte erudita e arte popular. Foi nessa época que Mário, juntamente com o crítico espanhol José María Moreno Galván e o pintor italiano Carlo Levi, concebeu o Museu da Solidariedade Salvador Allende. Instituição única até então na história, porque receberia a contribuição direta para seu acervo dos artistas, não passando por colaboradores, apoios ou mecenas. As obras proviriam unicamente da solidariedade dos artistas plásticos com o povo chileno, que passava pela experiência socialista. De acordo com Pedrosa, “a luta pelo socialismo é a luta pela cultura”, por isso que o desenvolvimento cultural e artístico da transformação que ocorria no Chile deveria ser confiado aos artistas”. (ZOLI, 2011, p. 234)

Além dessas discussões, Mário Pedrosa despertou em si, a partir da aproximação com Darcy Ribeiro (também exilado em território chileno), a preocupação em pensar a produção indígena⁴, assim como, trazia para o debate sua inquietação em relação ao processo de descolonização da África. Enfim, todas essas questões, como

veremos a seguir, foram fundamentais para a construção do projeto museológico aqui estudado.

E, assim, nasce o Museu das Origens...

Não temos dúvidas em afirmar que Mário Pedrosa foi um dos primeiros autores a criticar a dominação colonial nas áreas política, econômica e artística, aspecto que contribuiu para o desenvolvimento de um pensamento autônomo e distante de qualquer submissão intelectual relacionada aos centros hegemônicos do poder. Pedrosa “elaborou uma crítica do mundo, dentro do qual situa a sua crítica de arte, que pudesse dar acesso a uma visão universal”. (BOMPUIS, 2019, p. 290)

O Museu das Origens não está isolado dessas discussões. Talvez seja uma de suas iniciativas mais firmes no propósito de pensar o que havia de Brasil na arte brasileira. O projeto estava configurado em cinco módulos independentes, mas orgânicos entre si: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente)⁵, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro

e Museu de Artes Populares. Além disso, incluía cursos teóricos e de aprendizados práticos voltados às discussões sobre história da arte, antropologia cultural, com seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, tribais e festas cultuadas pelo povo brasileiro a exemplo do Carnaval.

O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos e, oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações, um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, do modo mais satisfatório possível". (PEDROSA, 2016 apud PUCU, 2019, p. 452)

Em sua proposição, Mário Pedrosa destacava os recursos que cada uma das unidades disponibilizava e aqueles necessários para seu funcionamento. Conforme o crítico, o Museu do Índio já era possuidor de um acervo rico, mas não dispunha de um local apropriado. O Museu de Arte Vir-

gem ou do Inconsciente também apresentava um conjunto de obras importantes e, ao contrário do núcleo anterior, tinha um espaço próprio que só precisava de reforma, devido à precariedade de suas instalações. O Museu de Arte Moderna, por sua vez, deveria reconstituir seu patrimônio dando ênfase a produção brasileira: passando pelas primeiras figuras representativas do impressionismo, como Eliseu Visconti (1866-1944), até as gerações seguintes: Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Alfredo Volpi (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1886-1973), entre outros. Ademais, contaria com salas latino-americanas, europeias e norte-americanas; de arte concreta, neoconcreta e ambientes para exposições temporárias. Quanto aos Museus do Negro e de Artes Populares precisavam formar seus acervos levando em consideração a aquisição de peças trazidas da África (no caso do primeiro) e artefatos colhidos nas mais variadas regiões do Brasil.

Quanto à estrutura administrativa e as estratégias de sustentabilidade do museu, Mário acreditava que a instituição deveria ser de natureza pública ou mista, além de

dispor de liberdade “organizatória e artística, para que estivesse protegido das `variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas ex-temporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis””. (Pedrosa, 1995 apud PUCU, 2019, p. 465) Ou seja, tratava-se de projetar outra forma de institucionalidade, onde o diálogo entre cada unidade referida fosse contemplada, razão que fazia do Museu das Origens não um fim em si mesmo, mas um instrumento de mobilização das concepções de arte e dos artistas que sua ideia de pós-modernidade abrangia.

Algumas considerações...

Diante das questões surgidas junto com o Museu das Origens, temos por hipótese que este projeto representaria um desdobramento da afirmação de Mário na qual estaríamos “condenados ao moderno”. Acreditamos que não se trata de romper com a arte moderna, mas de ampliar nossa percepção sobre o que é arte brasileira, considerando-a um lugar de negociação das diferenças interculturais em um pro-

cesso de constante recombinações e multiplicações de modos de existir. Esta proposta sinaliza uma mudança nos rumos da arte moderna no Brasil, e nos mostra certo interesse de Pedrosa em retornar ao mundo originário, ao nosso passado mais remoto, como meio de renovar a produção artística brasileira. Conforme o teórico, a arte vivenciava um momento de crise oriunda da expansão do capitalismo pelo mundo, uma vez que este subordinava tudo e todos a voracidade de seu ritmo tecnológico e mercantil, sendo responsável pela castração da criatividade. É nesse contexto que, sobretudo, a partir de 1975, o crítico pernambucano irá começar a escrever mais nitidamente sobre certa instabilidade no campo da arte e a urgência de se encontrar outras possibilidades fora de sua própria esfera. Ademais, procurava aproveitar toda aquela movimentação para mudar radicalmente a direção do MAM e recuperar outros museus já existentes, pois defendia que isso possibilitaria a criação de uma rede entre as instituições, no sentido de preservar aquilo que cada uma teria de mais inestimável, potencializando suas existências.

Não há ranços nacionalistas, fascínio pelo exótico nem tampouco submissão temática do processo de formalização das obras. Com extrema cautela e atenção crítica, o autor aponta para a capacidade singular de a arte brasileira aliar o rigor da tradição moderna a uma energia criativa derivada da hibridização cultural. As especificidades de nossa formação podem não ser um estorvo, mas uma possível diferença que qualifica a inserção da arte brasileira no mundo globalizado. (OSÓRIO, 2016, p. 93)

Sem ter sido contemplado em seu todo, o Museu das Origens renderia reflexões nas décadas posteriores. Segundo Parracho (2019, p. 408), podemos detectar algumas influências em ações específicas, como a criação, por Dinah Guimarães, em 1994, da Galeria Permanente Mário Pedrosa no Museu Nacional de Belas Artes, tendo por base exatamente o projeto em questão. Também em 2000, Nelson Aguiar inauguraria a Mostra do Redescobrimiento no Pavilhão da Bienal de São Paulo, cujos núcleos remontariam ao projeto de Pedrosa, o qual, de fato, expressava uma rota alternativa que ganhava força na arte contemporânea. Também acreditamos que o próprio projeto do Parque do Ibirapuera em São Paulo tenha tido influência do mu-

seu de Pedrosa, uma vez que faz referência a alguns de seus núcleos por meio das seguintes unidades: Museu Afrobrasil, Oca, Museu de Arte Moderna e o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Apesar do problemático conceito das origens, quanto à produção artística brasileira, e dos eventuais clichês nacionalistas, é interessante ressaltar esse episódio como uma ação descolonizadora rumo ao desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a arte local. O Museu das Origens serve como objeto de apoio à nossa análise porque põe em questão, a partir de núcleos museológicos próprios, aquilo que era validado como as raízes fundadoras da cultura brasileira para Mário Pedrosa. Esse fato tem aberto a possibilidade de reconstrução de narrativas, até então silenciadas e reprimidas; de linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna europeia. A proposta de Pedrosa nos ajuda a conhecer as contribuições dos grupos sociais que se movem nas margens das estruturas de poder:

Partindo do diagnóstico de que tanto a retórica da modernidade e progresso como a lógica da colonialidade e controle estão sustentadas por um aparato cognitivo que é patriarcal (normatizando as relações de gênero) e racista (baseado em classificações sociais racializadas) (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2014), as opções decoloniais e o pensamento decolonial buscam, assim, uma genealogia de pensamento que não seja fundamentada exclusivamente no pensamento eurodescendente, mas que possa recorrer a categorias e discursos explicativos que emergiram nas línguas e histórias dos povos ameríndios e africanos subjugados. Como exemplo deste fazer decolonial e que sempre esteve presente na história latino-americana. (AMARAL, [201-?], n.p)

Para além de todo formalismo, Mário Pedrosa sempre buscou, na história da arte, fornecer diversos subsídios para a elaboração de novas formas de se fazer e de se pensar a arte brasileira. O crítico observava a presença do influxo externo em nosso processo cultural, não como um dado que possa diminuir ou mesmo engrandecê-lo por definição. O que interessava era o funcionamento de tal dinâmica cujo desfecho é sempre incerto. Vestígios de um cenário estético marcado pela reivindica-

ção de uma realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, mas, ao mesmo tempo, aberta e heterogênea.

Assim, dispomos de uma história da arte afluída pelo encontro com referências tão variadas: a cultura popular, com seus mitos, ritos, lendas, provérbios, anjos e demônios; as figuras arquetípicas; o calor dos trópicos, o colorido de nossas paisagens e seus animais fantásticos. Sem esquecermos de enfatizar o diálogo com o psicodelismo, a contracultura, o cinema novo e a influência direta da Tropicália. Afinal, vivemos “na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. (GOMES, 1980, p. 88 apud OSORIO, 2016, p. 11)

O Brasil é dotado de ricas manifestações culturais propagadas pela oralidade de uma geração à outra. É o lugar da mistura imanente e da formação desenraizada, composto pelo caldeamento de raças e pelo sincretismo religioso. [...] “o país do carnaval e do feijão com arroz: da mistura e da fantasia”. (DAMATTA, 1986, p. 6) É o local em que se crê nos santos católicos e nos orixás africanos, onde nos benzemos e lemos o horóscopo antes de sair de casa para garantir um dia de sorte. Sim, múlti-

plo por natureza, cujo povo entoia suas derrotas e façanhas, medos e alegrias nas rimas do cordel ou nas fantásticas histórias de assombração contadas nos alpendres das casas sertanejas do Nordeste; assim como o território daqueles que escondem e não respeitam suas próprias diferenças culturais.

Para estudarmos a arte brasileira por meio da obra de Mário Pedrosa, é necessário assumirmos totalmente tudo que “a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido”. (MOTTA apud COELHO, 2010, p. 119) Porque, dessa maneira, acreditamos que a história possa ser reescrita como um conjunto de convergências culturais em vez de uma estrutura universal localizada no interior de um só espaço e de uma só narrativa. “Ou assumimos conjuntamente a invenção de outros lugares ou estaremos sempre na frustração do não lugar”. (OSORIO, 2016, p. 33)

Revisitar as raízes da arte do híbrido Brasil, via Museu das Origens, é, então, uma tarefa do presente. Embora essa pesquisa

esteja apenas em seu início, ela nos serve como um meio de olhar a margem para desenvolver perspectivas ainda não concebidas, assim como para ampliar as formas de relação entre temporalidades culturais distintas e transformar incessantemente os modos de ser da arte brasileira, deslocando e reposicionando referências. A pesquisa é também um instrumento importante para se promover o exercício independente do conhecimento visual cuja substância simbólica se faz indispensável para o nosso entendimento dentro desse processo, sem permanecer para nós mesmos uma eterna interrogação. Afinal, é preciso aprender a desconhecer as coisas da forma que elas costumam ser, evitando, portanto, engessar a realidade.

Notas

¹ A experiência de Mário Pedrosa durante o exílio nos Estados Unidos (1938-1945) teve forte impacto em seu posicionamento crítico diante da arte brasileira. Esse momento proporcionou a Pedrosa uma maior proximidade com as ideias difundidas entre os New York Intellectuals, entre eles Clement Greenberg (1909-1994). Este fator influenciou, entre outros aspectos, sua defesa ao abstracionismo no retorno ao Brasil.

² O nosso acesso ao projeto do Museu das Origens se deu por meio do acervo digital do Memorial Lage. Disponível em <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/2>. Acesso em 22/5/2019.

³ No incêndio, cerca de mil obras foram perdidas, entre as quais, obras de Picasso, Miró, Matisse, Dalí e Portinari, causando grande comoção no mundo das artes.

⁴ Na época do incêndio do MAM, Pedrosa estava preparando uma exposição para a instituição, em parceria com Lygia Pape, sobre arte indígena, intitulada *Alegria de viver, alegria de criar*. A mostra deveria ser inaugurada em 1979, mas devido à tragédia foi cancelada.

⁵ Museu do Inconsciente foi fundado em 1952 por Nise da Silveira.

Referências

ADRIÃO, Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Singularizar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

BOMPUIS, Catherine. Mario Pedrosa: uma indissociável relação entre arte e política em nome da revolução. In BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (Org.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP Editora; Cosac Naïf, 2016.

PAPE, Lygia. *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980. 104 f. Disponível em <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/>

5575/3/462326.pdf. Acesso em 19/5/2019.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, 1975. In FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PUCU, Izabela. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós-modernidade. In BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (Org.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

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

ZOLI, Ana Flávia. O Museu da Solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. *Humanidades em Diálogo*, São Paulo, 2011. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106201/104873>. Acesso em 14/3/2020.