

mário
pedrosa
:
revolução
sensível

organização
Everaldo de Oliveira Andrade
Francisco Alambert
Marcelo Mari

edições
Sesc

FUNDAÇÃO
Perseu Abramo
Partido dos Trabalhadores



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional
no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor Regional

Daniilo Santos de Miranda

Conselho Editorial

Áurea Leszczynski Vieira Gonçalves
Rosana Paulo da Cunha
Marta Raquel Colabone
Jackson Andrade de Matos

Edições Sesc São Paulo

Gerente Iá Paulo Ribeiro

Gerente Adjunto Francis Manzoni

Editorial Cristianne Lameirinha

Assistente: Maria Elaine Andreotti

Produção Gráfica Fabio Pinotti

Assistente: Ricardo Kawazu



FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO
Instituída pelo Diretório Nacional
do Partido dos Trabalhadores
em maio de 1996.

Diretoria

Paulo Okamoto (presidente)
Vivian Farias (vice-presidente)
Alberto Cantalice, Artur Henrique,
Carlos Henrique Áraabe, Elen Coutinho,
Jorge Bittar, Naiara Raiol, Valter Pomar,
Virgílio Guimarães

Conselho editorial

Albino Rubim, Alice Ruiz, André Singer,
Clarisse Paradis, Conceição Evaristo,
Dainis Karepovs, Emir Sader, Hamilton
Pereira, Laís Abramo, Luiz Dulci, Macacé
Evaristo, Marcio Meira, Maria Rita
Kehl, Marisa Midori, Rita Sipahi, Sílvia
Almeida, Tássia Rabelo, Valter Silvério

**Diretora do Centro Sérgio
Buarque de Holanda**

Elen Coutinho

Diretor da editora

Carlos Henrique Áraabe

Coordenador editorial

Rogério Chaves

Assistentes editoriais

Raquel Costa

Vanessa Nadotti

mário
pedrosa
:
revolução
sensível

organização

Everaldo de Oliveira Andrade

Francisco Alambert

Marcelo Mari



© Todos os autores, 2023
© Edições Sesc São Paulo, 2023
Todos os direitos reservados

Preparação Lía Fuhrmann Urbini
Revisão Lía Fuhrmann Urbini, Silvana Vieira
e Maria Claudia Andreoli
Capa e projeto gráfico Estúdio Daó
(Giovani Castelucci e Guilherme Vieira)
Diagramação Camila Catto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P343 Mário Pedrosa: revolução sensível / Organização: Everaldo de Oliveira Andrade; Francisco Alambert; Marcelo Mari. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Fundação Perseu Abramo, 2023. – 468 p. Il.; Caderno de Imagens.

ISBN: 978-85-9493-251-8

1. Arte. 2. Crítica de arte. 3. História da arte. 4. Filosofia da arte. 5. Mário Pedrosa. 6. Intelectual. 7. Crítico brasileiro de arte. 8. Estética. Século XX. I. Título. II. Ensaio – Seminário "Mário Pedrosa 120 anos". III. ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte. IV. Andrade, Everaldo de Oliveira. V. Alambert, Francisco. VI. Mari, Marcelo.

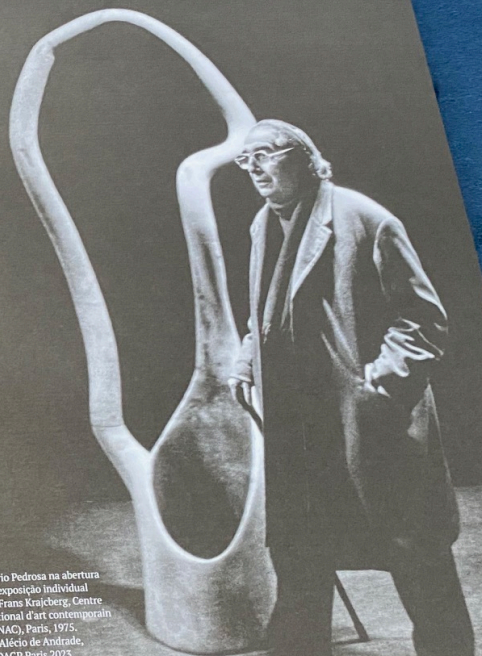
CDD 701.18

Ficha catalográfica elaborada por Maria Delcina Feitosa CRB/8-6187

Edições Sesc São Paulo
Rua Serra da Bocaina, 570 – 11º andar
03174-000 – São Paulo SP Brasil
Tel.: 55 11 2607-9400
edicoes@sescsp.org.br
sescsp.org.br/edicoes
f t i /edicoesescsp

Fundação Perseu Abramo
Rua Francisco Cruz, 234 – Vila Mariana
04117-091 São Paulo – SP
Fone: (11) 5571 4299
www.fpabramo.org.br

Mário Pedrosa na abertura
da exposição individual
de Frans Krajcberg, Centre
national d'art contemporain
(CNAC), Paris, 1975.
© Alcécio de Andrade,
ADAGP Paris 2023



11 Apresentação
Danilo Santos de Miranda

13 Introdução
Mária Amélia Bulhões

14 Mário Pedrosa, 120 anos
Everaldo de Oliveira Andrade, Francisco Alambert e Marcelo Mari

1. POLÍTICA EM TEMPOS SOMBRIOS

34 "O cara não mudou": Mário Pedrosa na Frente Única Antifascista de 1933-1934
Dainis Karepovs

61 Duas ditaduras, uma só liberdade
Everaldo de Oliveira Andrade

79 Mário Pedrosa
Isabel Loureiro

92 Ensinamentos de um companheiro
Markus Sokol

2. QUESTÕES DE FORMA

114 Mário Pedrosa e a arte abstrata em Nova York (1938-1945)
Marcelo Ribeiro Vasconcelos

135 Primeiras críticas: forma artística/formação política
Priscila Rossinetti Rufinoni

182 Mário Pedrosa: psicologia da forma e as formas de perceber a arte
Gabriela Abraços

170 Crítica e psiquiatria: Pedrosa em defesa da arte-loucura
Gustavo Henrique Dionísio

186 Mário Pedrosa: entre o sujeito e o objeto
Bianca Coutinho Dias

3. ARTE E INSTITUIÇÃO

198 Mário Pedrosa e a Aica
Lisbeth Rebollo Gonçalves

203 Mário Pedrosa e os museus
Cauê Alves

217 Pedrosa em Londres
Michael Asbury

233 Solidariedade: o museu do exílio chileno de Mário Pedrosa
Gláucia Villas Bôas

248 A opção museológica de Mário Pedrosa:
solidariedade e imaginação política no Chile
Luiza Mader Paladino

4. ARTE E POLÍTICA COMO PROJETO

270 Mário Pedrosa: de acadêmicos a modernos
Otília Arantes

293 A crítica de arquitetura e a síntese das artes em Mário Pedrosa
Tarcila Soares Formiga

311 Mário Pedrosa e a construção da nova capital (1954-1959)
Marcelo Mari

330 O Brasil moderno: fecundar o oásis
Guilherme Wisnik

342 Trajetória de uma crítica: Mário Pedrosa e
o desenvolvimentismo (1956-1966)
Josnei Di Carlo

359 Mário Pedrosa e os caminhos por um
PT socialista e independente
Everaldo de Oliveira Andrade

5. EXPOSIÇÕES MÁRIO PEDROSA: REVOLUÇÃO SENSÍVEL E O QUE NÃO É FLORESTA É PRISÃO POLÍTICA

374 Atualidade e desatualidade de Mário Pedrosa
Francisco Alambert

381 Mário Pedrosa: revolução sensível
Márcio Tavares

384 Por onde devemos navegar?
Kauê Garcia

386 Seleção de imagens das exposições

6. PEDROSA EM RETRATOS: DEPOIMENTOS, ESCRITOS E DOCUMENTOS

420 Mário Pedrosa, intelectual e revolucionário
Michael Löwy

424 Mário Pedrosa, do último exílio à posteridade
Quito Pedrosa

431 Depoimento de Raul Pont

436 Depoimento de Paulo Skromov

443 Depoimento de Daisy V. M. Peccinini

453 Depoimento de Antonio Manuel

457 A utopia de Mário Pedrosa
Carlos Zillo

462 Sobre as autoras e os autores

dar origem ao que não foi previsto, como gênese interminável, do que aquela instituição concebida para Brasília, um museu de reproduções de imagens, permeada pelo ideário de abarcar toda a tradição ou história da arte.

Essa mudança de postura, numa revolução constante e observável em sua trajetória como crítico de arte que sempre se manteve próximo dos artistas e acompanhou o processo criativo de diferentes gerações, deve ser compreendida principalmente a partir da abertura para a arte experimental desprendida principalmente a partir da abertura para a arte experimental dos anos de 1960 e 1970. A noção de um museu experimental está próxima da famosa frase de Hélio Oiticica, "museu é o mundo"⁴¹, que se relaciona com um estado de criação latente. Concordando com Pedrosa no início dos anos de 1970, Oiticica ironiza o "ir ao museu à Madison vernissages"⁴² e evoca o experimental e o anticonformista.

Mas essa postura aberta e mutante nunca abdicou do papel político e pedagógico que um museu pode ter, instituição de transformação social que contribui com a educação da sensibilidade e o aprimoramento da percepção, a solidariedade e a fraternidade também foram fundamentais em sua postura crítica e na mobilização da comunidade artística internacional para a construção do museu em apoio ao governo democrático de Salvador Allende. Um projeto de museu envolve uma postura política frente ao mundo e os afetos que ela mobiliza. A vontade moderna de construção e valorização do patos que ela mobiliza. A vontade moderna de construção e valorização do patrimônio público é pensada como um modo coletivo de colaborar para uma sociedade mais justa. Mesmo que nem todas as ideias de Pedrosa tenham sido realizadas e algumas delas tenham sido apropriadas e desenvolvidas de maneiras espetaculares e distantes do seu ideário, os museus que ele concebeu, inclusive aqueles que nunca saíram do papel, são ideias fecundas e atuais.

Mesmo que os desmontes de instituições e projetos culturais estejam em pleno desenvolvimento no Brasil de hoje, que os incêndios ainda nos assombrem, os projetos de museus dos quais Pedrosa participou, e não foram poucos, continuam pulsando. Eles trazem esperança e proporcionam experiências, indicando que a memória guardada pelos museus pode abrir possibilidades de um futuro emancipador.

41 OITICICA FILHO, Cesar (org.) *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

42 *Ibidem*, p. 155.

Pedrosa em Londres

Michael Asbury

Traduzido por Priscilla Rossinetti Rufnani e Yuri de Lavor

Mário Pedrosa viajou extensivamente durante o ano de 1968. Já em janeiro, ele visitou Buenos Aires, "onde foi nomeado presidente do Comitê Assessor Brasileiro do Prêmio Codex de Pintura Latino-Americana". De volta ao Rio de Janeiro, integrou em junho a Passeata dos Cem Mil, uma manifestação pública contra a repressão militar e o caso específico do assassinato do estudante Edson Luís. Muitos artistas, intelectuais, atores e músicos se uniram ao evento organizado pela UNE, tornando-o o mais notório protesto contra a ditadura ocorrido nos anos 1960 no Brasil. Entre os manifestantes estavam os músicos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais, não muito depois, procurariam asilo em Londres.

Quando Pedrosa chegou à Europa, ao final daquele ano, contava com um itinerário extenso relacionado com a arte, o qual incluía participar de um "encontro promovido pela Galeria Nacional da Tchecoslováquia", uma visita a Nuremberg, "onde ele ajudou a organizar a Bienal", e a Kassel, "para participar da abertura da Documenta"¹. Ele então viajou a Veneza para ver a Bienal e, da Itália, foi a Bordeaux, para a assembleia geral da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica).

Antes de partir para o Japão em novembro, Pedrosa visitou Londres. Embora este evento não seja especificado na cronologia da qual estas datas e atividades foram retiradas, sabemos que lhe foi pedido que interviesse em uma disputa de Hélio Oiticica, via correspondência, com Bryan Robertson, o então diretor da Galeria Whitechapel. O desentendimento concernia aos planos do artista para sua vindoura exposição solo naquela instituição. O fato de Pedrosa interromper sua agenda lotada para mediar uma disputa particular sugere que se havia alcançado um impasse sério entre o artista e o diretor.

Existe documentação fotográfica de Pedrosa junto a Oiticica na Galeria Whitechapel e em seus arredores². Como Oiticica só chegou a Londres em dezembro de 1968, presume-se que, após resolver com sucesso o problema com Robertson, Pedrosa tenha viajado ao Japão para continuar com seus

1 Cronologia em FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Nova York: MoMA/Duke University Press, 2015, p. 446.

2 *Ibidem*.

3 Ver BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishers, 2007.

próprios compromissos. Com a declaração do Ato Institucional nº5, em dezembro, e a dissolução do Congresso e a suspensão dos direitos individuais que a sucederam, Pedrosa foi aconselhado a não retornar ao Brasil e então, permaneceu em Lisboa até março do ano seguinte⁴.

A abertura da exposição de Oiticica em 1969 e a participação de Pedrosa durante sua execução, atestada pelas fotografias, sugerem que ele tenha viajado mais uma vez a Londres, agora partindo de Lisboa⁵. Essa sequência de eventos aparentemente trivial no calendário do crítico de arte demonstra, no mínimo, a extensão do apoio de Pedrosa ao jovem artista. De acordo com Guy Brett, a intervenção de Pedrosa havia sido crucial para apaziguar a apreensão de Robertson quanto à exibição:

Embora quase desconhecido em Londres, e sem um *marchand* que o apoiasse (Oiticica evitou o sistema de galerias ao longo de sua vida, e se via como um criador de “situações a serem vividas” em vez de um criador de objetos), ele se manteve fiel a seus princípios quanto à realização do conceito radical que tinha para a exposição da Whitechapel. Em particular, ele defendia a necessidade de que trabalhos individuais fossem partes de um ambiente como um todo, o qual seria especialmente construído para a exposição. Havia, certamente, objetos distintos e de origens individuais, mas ele queria que tais objetos fossem conhecidos e sentidos “no sentido de ordens para o todo”; em outras palavras, eles não deveriam aparecer como isolados, mas como “células de uma ideia ambiental que por um longo tempo tem sido o alvo de meu processo criativo e pensamento teórico”⁶. A certo ponto, o ilustre crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, amigo e apoiador de longa data do artista, veio a Londres encontrar Bryan Robertson e explicar o conceito de Oiticica em maiores detalhes. A exposição finalmente abriu, na forma desejada por Hélio, em fevereiro de 1969, alguns meses depois da aposentadoria de Bryan Robertson como diretor e sua substituição por Mark Glazebrook.⁷

Com base nas recordações de Glazebrook, Robertson, que havia dirigido a galeria pelos 16 anos anteriores, não era uma pessoa de manter registros ou

4 Cronologia em FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo, op. cit.

5 A exposição de Oiticica na Whitechapel em 1969 será referida, a partir de agora, por uma das definições preferidas pelo artista, “Experiência Whitechapel” (a outra era “Experimento Whitechapel”).

6 Brett cita em seu texto uma carta de Oiticica a Bryan Robertson dos arquivos da Whitechapel. BRETT, Guy. Hélio Oiticica's “Whitechapel Experiment”. *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*, The Whitechapel Gallery, 2001.

7 *Ibidem*, p. 77.

gerenciar contas com a atenção que se costuma esperar⁸. Por um lado, com base no relato de Glazebrook, podemos especular que parte da relutância para com o *layout* da exposição proposta se relacionaria com a conturbada direção do próprio Robertson e a crescente crise financeira com a conturbada outro lado, poderíamos nos perguntar se a exposição na Whitechapel teria sido oferecida a Oiticica, se não fosse a gestão idiossincrática do antigo diretor.

Seja em razão de preocupações financeiras, seja pela falta de confiança nos planos radicais de um artista que era então virtualmente desconhecido, as recordações de Brett diplomaticamente minimizam a seriedade do desentendimento entre o artista e o diretor da instituição. A disputa, independentemente de seus motivos, certamente não teria sido resolvida sem a intervenção de Pedrosa. A reputação internacional de Pedrosa não pode ser subestimada; seu envolvimento com a Aica e sua rede de conexões no mundo da arte teriam por certo servido para dirimir seriamente as reservas de Robertson. Esse era, afinal, como o próprio Brett destaca, apenas o segundo caso de uma exibição “ambiental” apresentada pela galeria¹⁰. A natureza do desentendimento parece, portanto, fundamental para deslindar tanto o significado histórico da exposição, que se torna ainda mais óbvio retrospectivamente, quanto o pensamento de Pedrosa, à luz de sua reputação no contexto mais amplo, contemporâneo e internacional, da arte.

Que Pedrosa ou mesmo Oiticica tenham se atentado ao argumento que Peter Bürger concomitantemente desenvolvia parece pouco provável, já que a *Teoria da vanguarda* foi publicada, originalmente na Alemanha, somente em 1974¹¹. No entanto, talvez pelas circunstâncias específicas de como Oiticica ganhou acesso a uma exposição na Whitechapel, certa aproximação com a *Teoria da vanguarda* de Bürger pode ser tecida. Quero dizer que a exposição pode ser um estudo de caso interessante, precisamente porque se destaca como uma anomalia quando comparada à relação então emergente entre a prática neovanguardista e a institucionalização da arte, principal alvo de Bürger em sua crítica. É interessante notar aqui que Brett via o Experimento Whitechapel de Oiticica favoravelmente, em comparação a outras exposições “participativas” que aconteciam naquele período,

8 BRETT; FIGUEIREDO, op. cit., p. 40-41. O livro foi publicado por ocasião da exposição de Oiticica na Tate, que acompanhava a aquisição da instalação *Tropicália* e relembra eventos em torno do Experimento Whitechapel em 1969.

9 *Ibidem*.

10 BRETT, op. cit. O primeiro havia sido o *This Is Tomorrow*, em 1956. Este texto, portanto, estabelece uma relação implícita entre as duas exposições, já que o primeiro caso é frequentemente comemorado como o momento inaugural da *pop art*.

11 BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1984. Em português: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, Lisboa: Vega, 1993.

sobretudo a exposição de Robert Morris na Tate, em 1971¹². Como costumava acontecer, aquilo que poderia ter parecido um comentário passageiro, uma curiosidade levantada pelo crítico de arte britânico, tinha um significado mais profundo.

Bürger distinguia a vanguarda histórica das manifestações de neovanguarda dos anos 1960 mediante a análise de suas respectivas práxis. Para Bürger, enquanto aquela rejeitava o que ele via como uma moldura institucional burguesa através do estabelecimento de uma relação direta entre arte e vida, estas emergiam desde já implicitamente conectadas a instituições que racionalizavam e categorizavam – em suma, constrangiam – o experimento de vanguarda através de um arcabouço contextual da arte. Ele argumentava que

[a] determinação de Marcuse da função da cultura na sociedade burguesa não se apoia em objetivações artísticas singulares, mas no *status* que lhe cabe de atividade separada da luta cotidiana pela existência. O modelo apresenta o importante argumento teórico de que as obras de arte não surgem individualmente, mas no seio de condições estruturais institucionais que estabelecem com muita clareza a função da obra.¹³

Parece crucial que Pedrosa apontasse precisamente a insistência de Oiticica em dissolver o objeto de arte individual no ambiente da exposição como um todo. De fato, que o artista não mais visse a montagem [*display*] como uma exposição, mas como uma experiência, em meu entender enquadra a análise de Pedrosa sobre o artista em relação aos contextos diferenciados de vanguardas históricas e neovanguardas. Uma relação, assim, emerge com a proposta de Bürger no que concernia à posição do objeto.

Parece significativo, portanto, que o desentendimento de Oiticica com Bryan Robertson tenha se centrado precisamente naquilo que se tornaria o princípio central na tese de Bürger: que o *status* do objeto de arte no interior do contexto institucional torna-se alienado da experiência cotidiana.

¹² Para um relato de exposições participativas contemporâneas, ver FLOE, Hilary. "Everything Was Getting Smashed": Three Case Studies of Play and Participation, 1965-71. *Tate Papers*, n. 22, outono de 2014. É interessante notar que o editorial da revista eletrônica afirma que: "Este número analisa exemplos de exposições do século XXI nas quais noções de jogo eram captadas por artistas e instituições que buscavam desafiar experiências de recepção tradicionais". É interessante, então, que nenhuma referência à exposição de Oiticica na Whitechapel seja oferecida, nem nesse texto nem nos outros artigos do número. Floe se refere à *Signals* e constata a inclusão de numerosos artistas associados à galeria, incluindo Oiticica, na exposição *Part-Art* de Oiticica em 1971. É também interessante notar o fato de que, apesar de a catálogos de 1969 não ser mencionada no texto em si, uma imagem do pôster para a exposição *Part-Art*, de 1971.

¹³ BÜRGER, Peter op. cit., p. 12. Em português: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. pp. 38-39.

O conceito de *Crelazer* de Oiticica emerge de sua análise e articulação da experiência do ambiente *Éden*, o qual havia sido criado especificamente para a exposição na Whitechapel. Por si só, isso representa uma posição crítica a respeito da experiência de arte que ele então propunha e parece corresponder em alguma medida à crítica de Bürger, que afirmava:

A arte permite ao seu receptor individual satisfazer, ainda que apenas idealmente, as dificuldades que ficaram à margem da sua práxis cotidiana. Ao desfrutar da arte, o sujeito burguês, mutilado, reconhece-se como personalidade. Porém, devido ao *status* da arte, separado da prática vital, esta experiência não tem continuidade, não pode ser integrada na prática cotidiana.¹⁴

Parece claro que o Experimento Whitechapel como um todo buscava reestabelecer a relação perdida entre a arte e a práxis cotidiana. Pode-se discutir se o experimento atingiu o alvo; certo é que ele encorajou formas livres de comportamento que claramente diferenciavam a proposta de Oiticica e o conceito tradicional de obra de arte como um objeto de e para contemplação.

Para Oiticica, o *Éden* era fundamental a essa concepção, visto que não consistia em "uma forma acabada, mas em uma proposta permanente de *Crelazer*"¹⁵. O próprio *Crelazer* surgiu da articulação do *Éden* como uma proposta participativa, que avançava e reconceituava substancialmente a proposta ambiental da *Tropicália* (que, no caráter retrospectivo do *layout* da Whitechapel, foi apresentada junto ao *Éden*). O fato de que a noção de *Crelazer* tenha sido posta pelo artista em contraste direto aos movimentos internacionais de arte que prevaleciam à época é também inquestionável. Escrevendo sobre o *Crelazer*, as palavras de Oiticica têm tom de manifesto:

Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

Sim, hoje há ainda o esteticismo da Pop, ou da Op, da Minimal e também do *happening*. Os que não se defrontam com o *Crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um "pensamento" que vem *a priori* sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a "loucura branca" europeia.¹⁶

¹⁴ *Ibidem*. pp. 12-13. Em português, p. 39.

¹⁵ OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição retrospectiva Witte de With/Jeu de Paume/etc., 1992, p. 136.

¹⁶ OITICICA, Hélio. *Crelisure*. Reimpresso em: OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição retrospectiva Witte de With/Jeu de Paume/etc., 1992, p. 132. Em português: OITICICA, Hélio. *Crelisure*. Reimpresso em: OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição retrospectiva Witte de With/Jeu de Paume/etc., 1992, p. 113.

O apoio de Pedrosa à proposta da exposição sugere que ele concordava com Oiticica sobre a importância de integrar o objeto individual ao ambiente participativo como um todo, fato que indica certas distinções fundamentais para com as emergentes neovanguardas, o *pop*, o *op* e assim por diante. Porém, a crítica de Oiticica da arte ocidental e de sua "loucura branca" se complexifica quando examinada à luz da resposta subsequente do crítico de arte a sua exposição na Whitechapel, a qual, como veremos, até hoje ofusca qualquer relação crítica possível que a exposição possuía com outras manifestações contemporâneas de arte participativa.

Pedrosa era amigo e mentor de Oiticica, assim como de muitos outros artistas e críticos de arte brasileiros daquela geração. O apartamento (e a biblioteca) do crítico de arte no Rio era um lugar de reunião para discussões em torno de arte, política, filosofia e vida. Do final dos anos 1940 até o momento em que Pedrosa foi forçado a procurar asilo na embaixada chilena no Rio, em 1970, esse contato vivo com artistas havia sido fundamental, se considerarmos o trabalho inicial de Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, ou de gerações subsequentes de artistas, como Lygia Clark, Lygia Pape e Antonio Manuel, críticos de arte como Ferreira Gullar e muitos outros. Algo desse espírito, a reunião de amigos e interlocutores com ideias parecidas, informa a noção de *Barracão* de Oiticica. A noção é precursora do *Crelazer* e de numerosos trabalhos, desde a *Cama-Bólide*, o *Éden*, os *Ninhos* até a série de *Cosmococos*. Em grande parte, ela emergiu do senso de convivência que o artista experimentou na Mangueira, favela onde começou sua iniciação na cultura do samba, como música e dança, em 1964.

O impacto que Pedrosa teve sobre a visão de Oiticica quanto à arte contemporânea parece não ter sido ainda abordado adequadamente. Citando Pedrosa em "Esquema geral da Nova Objetividade", de 1967, o artista clama a possibilidade de uma autonomia crítica (oposta ao ideal de "pureza cultural") da arte contemporânea brasileira, *vis-à-vis* a influência internacional. O texto demonstra, entre outras fontes, a leitura atenta que Oiticica dedicava às colunas regulares de Pedrosa no jornal *Correio da Manhã*. Pedrosa, é claro, havia elogiado o trabalho de Oiticica em um artigo de 1966; naquela ocasião, ele considerava Oiticica nada menos do que representativo de uma nova fase na história da arte, a qual, de acordo com Pedrosa, poderia ser definida como arte pós-moderna:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de "arte moderna" (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon*, inspirada pela arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de "arte pós-moderna". (De passagem, digamos que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob

muitos aspectos se anteciparam ao movimento da Op e mesmo da Pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.)¹⁷

O termo "arte pós-moderna" viria à tona em um artigo subsequente, "Quinquilharia e *pop art*", no qual, sem qualquer referência direta a Oiticica, Pedrosa analisa a ascensão do *pop*, seus precedentes na história da arte e sua relação com a cultura estadunidense, particularmente a do consumismo e a da publicidade¹⁸. Embora significativamente distinta das maneiras múltiplas e por vezes contraditórias pelas quais entendemos o termo "pós-moderno" – como a *pop art* – relacionadas à prática de Oiticica, mas também distintas dele¹⁹. Quando justapomos essas duas ocasiões em que Pedrosa menciona o conceito de arte pós-moderna, certos aspectos da visão do crítico de arte sobre a historiografia da arte moderna ficam evidentes.

Em 1967, Pedrosa havia afirmado que artistas *pop* estadunidenses como Warhol, Lichtenstein ou Oldenburg não eram artistas no sentido comum do termo; uma vez que em seus anos formativos haviam se engajado na produção de "arte comercial e de propaganda", eles poderiam ser mais apropriadamente descritos como "técnicos da produção em massa". A reação contra o expressionismo abstrato, na rejeição da pintura gestual pelo *pop*, e a concomitante abertura à cultura mais ampla foram os elementos que Pedrosa identificou como principais sinais de uma "arte pós-moderna"²⁰.

Apesar de Pedrosa vê-lo como um fenômeno pós-moderno por sua reação àqueles princípios do alto modernismo, o *pop* só alcançou essa condição com atraso, já que os brasileiros, sem terem um obstáculo (greenbergiano) a saltar ou contra o qual se rebelar, já haviam alcançado tal conclusão em seu trabalho com os precedentes da arte concreta ao neoconcretismo²¹. Visto que a superação do gesto pictórico já era *fait accompli* naqueles movimentos neoconstrutivistas, tudo o que restava aos brasileiros era tentar cumprir a profecia construtivista de inserir a arte na vida cotidiana. Enquanto Lygia Clark,

17 PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205. Traduzido para o inglês por Steve Berg em FERREIRA; HERKENHOFF, op. cit., p. 314.

18 Aqui porventura encontramos outra associação, que demarca algumas distinções óbvias para com aquilo que Bürger chamaria, seguindo Marcuse, de relação entre arte e comércio. A distinção primeira neste caso seria a diferenciação entre o assunto [*subject matter*], no caso da análise de Pedrosa, e a comodificação da própria obra de arte.

19 PEDROSA, Mário. Quinquilharia e *pop art*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1967. Traduzido para o inglês por Steve Berg FERREIRA; HERKENHOFF, op. cit. Publicado também em PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*: textos escolhidos IV. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

20 *Ibidem*, p. 200-201.

21 Também se pode sugerir uma relação através do exemplo do minimalismo. Ver ASBURY, Michael. Neoconcretism and Minimalism: On Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object. In: MERCER, Kobena (ed.). *Cosmopolitan Modernisms*. Londres/Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005, p. 168-169.

em sua fase pós-neoconcreta, rejeitava a ideia de arte para imergir a si mesma e seus objetos em contextos terapêuticos, Oiticica unia, sincreticamente, sua abstração geométrica formativa ao poder transcendental do samba. Em ambos os exemplos havia uma clara rejeição das premissas institucionais da arte, que eles descreviam como uma postura antiarte.

Na análise de Pedrosa, a arte pós-moderna se torna quase um sinônimo da noção de antiarte e, embora ele visse o *pop* como relacionado à cultura no sentido mais amplo do termo, distinções importantes devem ser feitas quanto a essa relação, especialmente se comparada ao trabalho de Oiticica. Apesar de os próprios escritos de Oiticica sobre a noção de antiarte invocarem genealogias da história da arte e referências que remontam pelo menos ao dadaísmo e à rejeição da vanguarda histórica à tradição das “belas-artes”, o enquadramento da “arte moderna”, por Pedrosa, como ocorrida entre as *Demoiselles* de Picasso e os *Parangolés* de Oiticica, é revelador. O que se sugere, em outras palavras, é que, entre a apropriação, em pintura, de uma estética – a de uma máscara africana a-histórica, atemporal – e a incorporação do trabalho em torno do corpo culturalmente e historicamente específico do brasileiro afrodescendente, estavam em jogo questões formais e culturais óbvias. Em um nível formal, a pintura transcende sua objetualidade e seu caráter bidimensional para se envolver com o espaço mediante uma ação viva, ao passo que tal ação e o espaço em que ocorre são enquadrados na especificidade do local. A especificidade e sua relatividade cultural parecem críticas à prática em evolução de Oiticica.

A Experiência Whitechapel havia sido originalmente planejada para acontecer na Galeria Signals, um espaço experimental dirigido por Paul Keller e David Medalla, junto a Gustav Metzger, Marcello Salvatori e Guy Brett (que era então também o crítico de arte do *The Times*)²². Com o abrupto fechamento da Signals em 1966, Brett determinou-se a encontrar um novo local para o trabalho de Oiticica, do qual uma grande proporção já havia sido enviada a Londres. Brett organizou uma pequena apresentação dos *Bóldes* de Oiticica em seu apartamento em Londres, enquanto o trabalho mais volumoso foi armazenado na casa de seus pais em Oxfordshire. Seria aquela pequena apresentação que Brett convidaria Robertson para ver, o qual, por sua vez, concordou imediatamente em realizar uma exposição na Whitechapel, em data a ser determinada posteriormente. Os quase três anos entre o fechamento da Signals e a abertura da exposição de Oiticica na Whitechapel são significativos, já que provêm de um período longo e dilatado no qual o artista e Brett se correspondem. Tais cartas contêm expressões de frustração com o atraso, a dificuldade de explicar o conceito ambiental a Robertson e outras praticidades. Elas também detalham entusiasmaticamente as atividades de Oiticica no Rio durante um período crucial de sua carreira. Em correspondência com Brett, Oiticica descrevia o período que levava à exposição *Nova Objetividade*

22 Para descrições mais detalhadas da Galeria Signals e de sua relação com artistas brasileiros, ver BRETT, Guy, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*. Londres: Kala Press, 1995. Também exploro algumas dessas conexões em ASBURY, Michael. E agora José? In: VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *IAC 20 anos: encontros fundamentais*. São Paulo: Ubu, 2020.

Brasileira, ocorrida em 1967, e suas consequências. Foi naquela ocasião que o artista apresentou a instalação *Tropicália* pela primeira vez. Nas cartas, Oiticica mal consegue conter seu prazer quanto ao impacto que seu trabalho estava causando no campo cultural mais amplo do Brasil. O nome “Tropicália”, é claro, foi adotado por Caetano Veloso como título de uma de suas músicas, subseqüentemente nomeando também o álbum, *Tropicália ou Panis et Circensis*, que Caetano, Gilberto Gil, Os Mutantes e outros lançaram em 1968. “Tropicália”, a música, refere-se à nova capital, Brasília, pela perspectiva dos “candangos”, os trabalhadores predominantemente negros trazidos de longe para trabalhar na construção da cidade modernista, sendo eles mesmos ins-

A afirmação de Pedrosa, em seu artigo de 1966, de que o trabalho de Oiticica havia marcado um novo estágio na história da arte era em alguma medida uma resposta sensível à emergente natureza transmiúda da arte, ao passo que também sugeria o encontro das culturas erudita e popular. Arte, poesia, música e, possivelmente, teatro e cinema vieram a ser cada vez mais próximos sob um movimento contracultural que respondia a um contexto brasileiro específico: a rigidez das noções daquilo que constituía uma cultura nacional autêntica, bem como o regime militar, cada vez mais repressivo²³.

Vivenciar as repercussões da *Tropicália*, assim como suas repercussões socioculturais, confirmava para Oiticica a relevância e importância de suas propostas. Uma sensação de maravilhamento entusiasmava a escrita do artista desde o momento em que havia “descoberto”, em 1964, a cultura da Mangueira, até sua chegada a Londres. Tal entusiasmo naturalmente transpirava nas páginas do catálogo da exposição da Whitechapel, catálogo que Brett compilou consultando o artista.

Quando em Londres, o sentimento de euforia aos poucos evaporou. Oiticica escreveria em 1970 um artigo intitulado “Brasil diarreia”, uma resposta altamente crítica à maneira como seu conceito de *tropicália*, primeiramente por sua apropriação pelo movimento de música contracultural, havia sido tão rapidamente incorporado e diluído no discurso mais amplo da indústria cultural nacional²⁴. Escrito no período imediatamente posterior à Experiência Whitechapel, um ajuste de ponteiros com a natureza distinta do pensamento criativo de Oiticica, que havia levado à *tropicália*, transpira em “Brasil diarreia”, mesmo que não explícito: a saber, a associação algo fácil entre a noção de antiarte e as formas de cultura popular oriundas dos setores marginalizados da sociedade brasileira.

23 Como a historiografia principalmente póstuma sobre o artista demonstra, em sua relação com manifestações culturais contemporâneas, é a natureza desses dois aspectos da contracultura brasileira que foram tantas vezes mal interpretados, reduzidos e frequentemente propensos a olhares exotizantes quando considerados de fora (e por vezes de dentro) das fronteiras nacionais.

24 OITICICA, Hélio. *Brazil Diarrhea*. In: Witte de With/Je de Paume/etc., p. 17. Em português: OITICICA, Hélio. *Brasil diarreia*. In: PONTUAL, Roberto (coord.). *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collection, 1973.

A diferenciação de Bürger entre vanguardas históricas e neovanguardas valia-se da noção de antiarte, da qual ele identificou como precedentes o dadaísmo e o surrealismo, suas próprias especialidades na história da arte²⁵. Tal legado foi então interpretado através da crítica de Marcuse à indústria cultural pós-guerra. Valeria a pena sublinhar uma nota de cautela na qual a posição de Pedrosa parece crítica. Deve-se fazer uma distinção entre o que Bürger descreveu como neovanguardas e aquelas manifestações contemporâneas fora do contexto da arte hegemônica²⁶. Enquanto o *pop* trouxe o mundo da publicidade e da mídia de massa ao campo da cultura de vanguarda, o trabalho de Oiticica, embora ocasionalmente incorporasse elementos da mídia de massa (sejam estes jornais, sejam aparelhos de televisão), distingue-se em sua relação com uma forma de cultura popular inteiramente outra. Se o *pop* se referia à mídia de massa, Oiticica invocava as culturas populares brasileiras do corpo. Para Pedrosa, parece claro que o processo pelo qual essa transição ocorreu no trabalho de Oiticica – da apreciação e manipulação moderna da forma, e sobretudo da cor, para a incorporação pós-moderna da cultura no sentido mais amplo do termo – é muito mais radical e não conformista quando comparado ao que Pedrosa havia visto como uma propensão acrítica e comercial das referências culturais do *pop*:

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e cruel totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.²⁷

²⁵ Podemos encontrar precedentes da fascinação inicial com a cultura do “outro” interno ao Brasil nos escritos do surrealista Benjamin Péret sobre os ritos religiosos afro-brasileiros. Péret era cunhado de Pedrosa.

²⁶ Há algo a ser dito aqui sobre a separação – que tanto divide como relaciona – existente entre um artista como Oiticica e um como Robert Morris. É também no interior desse contexto diferenciado que a relação entre Oiticica e o *pop* estadunidense se encontrava, na visão de Pedrosa. Ver ASBURY, Michael. Some Notes on the Contamination and Quarantine of Brazilian Art. In: BACHMANN, Pauline; KLEIN, Melanie; MAMINE, Tomoko; VASOLD, Georg (Eds.). *Art/Histories in Transcultural Dynamics: Narratives, Concepts and Practices at Work in the 20th and 21st Centuries*. Berlin: Wilhelm/Fink, 2017, p. 141-152.

²⁷ PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: op. cit., 1981, p. 516.

Sem fazer qualquer associação explícita – os textos sobre Oiticica e o *pop* são separados por mais de um ano –, Pedrosa alude a uma possível relação entre Oiticica e o caso estadunidense ao final de seu texto sobre a *pop art*, quando diz que,

perto dos [Beatles e dos hippies], entretanto, um obscuro “subconjunto cultural” emerge explosivamente dos próprios meios urbanos onde provém e se exerce, com fascinante invenção, o *pop* artista estadunidense. Trata-se dos levantes negros.²⁸

Os “levantes negros” descritos na última linha do artigo de 1967 são sem dúvida uma referência ao Movimento dos Direitos Civis (mais especificamente a Martin Luther King, Malcolm X ou talvez ao emergente movimento Panteras Negras). Escrevendo no despertar da exposição *Nova Objetividade* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa parece já perceber, ou talvez esta-estalar profetizando – mediante o paralelo estadunidense –, o impacto que a instalação teria sobre a contracultura brasileira emergente. A relação próxima entre os campos da música, da arte, do teatro, do cinema e da política – como atestava a presença de figuras-chave na Passeata dos Cem Mil – durante o final dos anos 1960 no Brasil reforça a teoria de que a arte estava então se relacionando com um fenômeno cultural muito mais amplo. Contudo, permanece difícil afirmar uma relação entre o caso brasileiro através da invocação, por parte de Pedrosa, do Movimento dos Direitos Civis dos EUA, uma vez que a questão da ação sociopolítica dos afrodescendentes no Brasil dos anos 1960 é bastante distinta (tanto na época como, embora menos, agora)²⁹. A *Tropicália*, enquanto produto da resposta de um artista à cultura da favela, não chega a qualificar-se como uma manifestação de direitos civis, apesar de tudo o que posteriormente se argumentou a respeito da radicalidade de Oiticica³⁰. A “virada pós-moderna” de Oiticica, para usar a terminologia de Pedrosa, ainda assim representou uma tentativa importante, embora inicial, de reduzir a divisão socioétnica no campo da arte no Brasil da época.

Há, contudo, uma distinção conceitual clara a ser feita aqui entre a *Tropicália* em sua primeira iteração em 1967 – com suas referências à experiência de caminhar por uma favela –; sua apropriação mais tardia, enquanto termo, por um movimento musical – atraído pela mistura de alta cultura, música *pop* e *rock* internacionais e *kitsch* –; e a aparição desenraizada e um tanto descontextualizada da instalação dois anos depois, na East End de Londres.

²⁸ PEDROSA, Mário. Quinquilharia e *pop art*. In: op. cit., 2000, p. 267.

²⁹ Por exemplo, os assassinatos de homens, mulheres e crianças negras pobres e inocentes por policiais são até hoje tão comuns no Brasil que tais tragédias raramente alcançam cobertura na mídia. Isso diz tanto sobre a frequência dos episódios quanto sobre o viés editorial das agências de notícias.

³⁰ Ver ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga/Hélio Couldn't Dance. In: BRAGA, Paula (ed.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 27-65.

Tendo-se em mente as óbvias distinções, certa aproximação – nos termos de suas posições dentro de suas respectivas cidades – pode ser delineada entre a vizinhança de Whitechapel, com sua distinta cultura de classe trabalhadora, e a zona norte do Rio de Janeiro, onde a Mangueira está situada³¹. A posição de Whitechapel às margens das regiões mais elegantes e afluentes de Londres não escapou à atenção de um artista que habitualmente deixava o ambiente classe média de sua casa para explorar um lado menos privilegiado de sua cidade natal. Brett narrava, por exemplo, quão animado estava Oiticica com o fato de que rapazes ingleses da classe trabalhadora houvessem aproveitado ao máximo a mesa de sinuca fornecida gratuitamente pela homenagem de Oiticica a Van Gogh e disposta estrategicamente na entrada da galeria. Porém, por mais tentadoras que possam parecer, tais associações permanecem um tanto limitantes. Uma relação mais produtiva, se não elíptica, pode ser considerada a partir da própria Galeria Whitechapel. Anos depois, Brett refletiria sobre a Experiência Whitechapel associando-a aos interesses multidisciplinares do Grupo Independente do Instituto de Arte Contemporânea em Londres, o qual, mais de uma década antes, havia explorado publicidade de massa, sistemas de informação, propaganda, mau gosto e, através do trabalho de Nigel Henderson, a vida da classe trabalhadora que vivia na East End. Questões de raça e migração certamente não estavam ainda em pauta, mas a exibição *This Is Tomorrow* [*Este é o Amanhã*], apresentada na Whitechapel em 1956, pôs as experiências e os interesses explorados pelos jovens artistas, arquitetos e críticos do Grupo Independente em direta relação com os seguidores de Max Bill, residentes no Reino Unido pós-guerra³². Esses precedentes distantes, tão próximos da experiência formativa contemporânea de Oiticica, haviam sido quase que totalmente esquecidos à época da Experiência Whitechapel³³.

A exposição de Oiticica foi recebida pelo público e pela imprensa britânica especializada com uma mistura de elogio e condenação. Norbert Lynton, do *The Guardian*, não viu qualquer diferença entre as propostas participativas de Oiticica e o tipo de arte em prol da qual ele mesmo sonhara “persuadir as pessoas”, enquanto Edwin Mullins, para o *The Telegraph*, classificou a exposição como um “Éden outro e desnecessário”³⁴. O *The Telegraph* tomou a proposta de Oiticica no sentido mais literal, criticando a artificialidade inútil

de recriar uma paisagem tropical na East End de Londres, claro sinal de que o crítico falhara em captar a radicalidade e a relevância da proposta. A repressão de Mullins parecia ainda mais perversa pois, em um só golpe, conseguia descartar o aspecto participativo do trabalho e incentivar sentimentos nacionalistas arrogantes em sua referência à famosa ode de Shakespeare às glórias já que Mullins não poderia ter sabido que o Manifesto Antropofágico, Oiticica frequentemente se referia, já havia citado o bardo, através de um jogo de palavras, quatro décadas antes da coluna derogatória do *The Telegraph*. Oswald foi por certo muito mais poético e lúdico, embora sua frase “Tupi or not tupi” porventura não seja isenta de críticas por suas problemáticas reduções nacionalistas, raciais e étnicas³⁵.

A opinião de Pedrosa sobre a Experiência Whitechapel pode ser considerada positiva, em geral; no entanto, o crítico de arte tinha palavras duras relacionavam-se como uma oposição diante da arte participativa, a crítica de Pedrosa, por outro lado, focava a maneira como os habitantes da Mangueira eram retratados nas páginas do catálogo. Não obstante a intenção de objetos individuais no ambiente geral da exposição contribuisse para o questionamento do status aurático do objeto de arte, uma proposição radical como essa perdia muito de seu impacto pela associação que as “imagens” publicadas no catálogo traziam sobre a instalação. A posição de Pedrosa também se alinhava bem com sua crítica anterior a exposições de arte brasileira no exterior. O catálogo de Oiticica foi visto como algo que servia ao público londrino todos os estereótipos que Pedrosa já havia observado a respeito do preconceito europeu quanto à arte brasileira. Respondendo à recepção de exposições coletivas de arte brasileira realizadas em numerosas cidades europeias entre 1959 e 1960, o crítico de arte havia anteriormente observado que,

em geral, os confrades de além-mar, quando saem de seus cuidados para visitar uma exposição de arte de país longínquo, na periferia europeia, como o Brasil, vagamente inundado no conceito geográfico de América do Sul, trazem consigo opiniões dogmáticas que eles não admitem sejam postas em xeque. Vão, e logo procuram na sala ou salas os papagaios, isto é, as cores berrantes,

³¹ Anteriormente conhecida como uma área da classe trabalhadora britânica, no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970 a região estava em processo de transição para sua identidade atual enquanto lugar de alta concentração de famílias migrantes de origem indiana, paquistanesa e bengalesa.

³² Ver *This is Tomorrow*, catálogo da exposição, Whitechapel, 1956; e ALLOWAY, Lawrence. *Nine Abstract Artists*. Londres: Alec Tiranti, 1954.

³³ Ver ASBURY, Michael. *Shadows/Sombras*. In: ASBURY, Michael; BUENO, Guilherme; FERREIRA, Glória; MACHADO, Milton. *Arte & Ensaio*, n. 14, edição especial Correspondência Transnacional. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, set. 2007, p. 52-67.

³⁴ LYNTON, Norbert. *Bare Landscape: An Invitation to Play*. *The Guardian*, 26 mar. 1969; MULLINS, Edwin. *This Other – and Unnecessary – Eden*. *The Telegraph*, 9 mar. 1969.

³⁵ Provavelmente a mais citada frase de Oswald, “Tupi or not tupi”, transformou o solilóquio clássico em uma postura nacional afirmativa mediante a redução das características culturais dos povos originários da terra. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropofágico*. *Revista de Antropofagia*, 1928.

³⁶ É um testemunho do caráter de Brett, de sua modéstia e honestidade, o fato de que ele mesmo traria à tona um comentário crítico feito por Pedrosa em privado sobre um catálogo pelo qual Brett havia sido o principal responsável. Brett menciona, em *Oiticica in London* (p. 14), que tanto Pedrosa quanto Lygia Clark foram críticos a esse aspecto particular do catálogo.

negros no eito, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas etc.³⁷

O próprio Brett, editor do catálogo, expressou posteriormente como os *news bulletins* publicados pela Galeria Signals entre 1964 e 1966 eram muito sofisticados, quando comparados aos catálogos de exposição produzidos pelas principais instituições da época³⁸. Basta comparar o catálogo de Oiticica na Whitechapel à maior parte de publicações póstumas sobre seu trabalho para perceber como aquelas imagens em preto e branco faziam pouca justiça ao trabalho de um artista que tanto investia no potencial experimental da cor. Apesar de a questão aqui não concernir imediatamente a essa limitação particular, a fotografia em preto e branco ainda assim acentuou o problema identificado por Pedrosa. Sua preocupação dizia respeito ao conteúdo aparentemente "folclórico", com olhar antropológico e/ou projeção etnográfica, na apresentação de "papagaios, negros no eito, índios bravios" e assim por diante³⁹. O uso de uma impressão monocromática acabou por unir imagens de contextos e origens deveras distintos, equiparando-os um a outro. As imagens contemporâneas da vida na favela tornam-se assim homogeneizadas em meio-tom com outras imagens, retratando tribos "primitivas", cenas da favela e arquiteturas precárias ou intuitivas que imediatamente suscitam associações com *Penetráveis* e *Tropicália*. Em resumo, e isto nos deve ser muito claro hoje, se não o deveria ser à época, o catálogo serviu um retrato exotizante do Brasil e de sua população marginalizada, predominantemente negra.

Brett explicou a justaposição dessas imagens como produto tanto das insensibilidades da época como do legado dos interesses por ele explorados durante seu envolvimento com a Galeria Signals. Quer dizer, a relação entre arte e uma vasta gama de interesses científicos, o envolvimento e a fascinação de Oiticica com a cultura e a espontaneidade que descobrira na favela e na comunidade da escola de samba foram traduzidos pelo interesse de Brett em uma "arquitetura sem arquitetos" e por sua abertura, mesmo que à época um tanto ingênua, a culturas do mundo todo. O que nem o artista nem Brett perceberam, mas para Pedrosa era evidente, era que o catálogo, em vez de projetar o envolvimento genuíno de Oiticica com a cultura da Mangueira, apresentou, mesmo que não intencionalmente, uma visão estereotipada do Brasil, na qual a Mangueira foi enquadrada como representativa de um todo atemporal e "primitivo".

Durante muito da década seguinte, Brett dedicaria vários de seus escritos a expressões populares: as relacionadas à situação do Chile sob Pinochet no trabalho de *arpilleras*, pinturas retratando os traumas do domínio imperial no Congo, as expressões espontâneas das mulheres militantes de Greenham

37 PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna brasileira. In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 317.

38 Declaração de Brett em *Oiticica in London*, p. 14.

39 Em *Oiticica in London*, Brett se lembrava de Pedrosa e outros, como Lygia Clark, usarem o termo "folclórico" como expressão de sua crítica.

Common em protesto contra o armamento nuclear, ou os desenhos feitos pelo sobrevivente da bomba nuclear de Hiroshima, retratando o trauma. Estou me referindo a que Brett, infelizmente falecido no início de 2021, não obteria a afirmação de que seu contato com Pedrosa foi imensamente influente e significativo para a trajetória que seu próprio trabalho tomaria após o Experimento Whitechapel de Oiticica em 1969.

Quase quatro décadas depois, os curadores da Galeria Tate negociaram a aquisição de um número importante de trabalhos de Oiticica. O artista, mesmo que postumamente, havia se tornado então figura reconhecida ao redor do mundo, em grande medida por causa dos escritos e da curadoria de Brett. É revelador o fato de que a Tate, decidindo por adquirir uma importante instalação de Oiticica na ocasião das exposições do artista na Tate Modern em 2007, tenha escolhido a *Tropicália*.

A *Tropicália* foi concebida em relação direta com o contexto particular do Rio de Janeiro em meados dos anos 1960, e, portanto, sua crítica sutil ao meio cultural contemporâneo – a divisão social/cultural/étnica no interior da sociedade brasileira – tornaria ainda mais difícil contextualizá-la frente ao público majoritariamente europeu que visitava a Tate. Ademais, ela continha papagaios vivos, com todas as implicações que hoje trazem os direitos e o bem-estar animais, ao passo que seu nome e natureza sugeriam, mesmo que erroneamente, um conteúdo exoticamente carregado. O fato de que a *Tropicália* tenha sido escolhida pelo comitê de aquisições da Tate, e não o *Éden*, não apenas mostra pouca perspicácia, mas, pior ainda, demonstra quão pouco as atitudes mudaram a despeito de toda a retórica de inclusividade que prevalece no discurso museológico dos anos recentes. O fato de que outras obras adquiridas e/ou expostas na Tate, como os *Bilaterais* e os *Bóliades* (para não mencionar as complexidades que envolviam a exposição dos *Parangolés*), tenham sido apresentadas como objetos individuais é outro sinal do problema contínuo com a institucionalização da arte que Bürger havia sublinhado e que Oiticica, depois de Londres, evitou pelo resto de sua vida.

Na ocasião da primeira exibição da *Tropicália* na Tate Modern (em um espaço da galeria que a tolhia, isolando-a também dos outros trabalhos do artista), passistas se apresentavam na Turbine Hall do museu, adicionando outro nível de exotismo a um já complexo discurso entre os legados das abstrações geométricas europeias e sua adaptação e absorção "tropicalizada" no interior do ambiente da *Tropicália* e da exposição em geral⁴⁰. Parece inconcebível, por exemplo, que tenha passado despercebida a distinção entre o ato político de Oiticica e seus amigos da Mangueira, que, vestidos nas capas e estandartes que o artista denominou *Parangolés*, adentravam a recepção de abertura da exibição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1965, e o espetáculo proporcionado pelos passistas contratados pela Tate Modern

40 A *Tropicália* se relacionava, em sua condição isolada, a duas exposições de Oiticica em execução à época: *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, originado no Museu de Belas Artes de Houston, e *Oiticica in London*, uma exposição menor apresentando artistas relacionados à história da Galeria Signals.

em 2007. Enquanto no primeiro caso havia uma intenção clara de trazer a vida que existia fora das paredes do museu para o domínio de elite reservado à arte moderna, no segundo caso parece muito mais difícil argumentar sobre tal perspectiva crítica.

O *Éden*, criado especificamente para a primeira exposição do artista na Inglaterra, havia sido concebido em um processo de despir a *Tropicália* de seu conteúdo "exótico", de modo que apenas seu potencial diretamente participativo, sua condição de sítio para *Crelazer*, vigorasse, agora desobstruído de interferências "imagéticas". Uma transição semelhante pode ser percebida na distinção entre os *Parangolés* de meados dos anos 1960 e aqueles produzidos em Nova York durante os anos 1970, por meio dos quais o artista sintetiza os elementos táteis e participativos – os principais – do trabalho, evitando associações representacionais e/ou materiais diretas com o Carnaval ou a precariedade das estéticas pobres ou de "mau gosto". No *Éden*, encontramos Oiticica profundamente consciente dos problemas da representação, mesmo em trabalhos que dificilmente poderiam ser assim descritos. Parece claro que sua falta de interesse no mercado de arte e seu desejo de habitar (o termo se refere a sua vida tanto quanto a seu trabalho) as margens da sociedade precisam ser entendidos com uma consciência do lugar onde ele se achava em momentos particulares. Não encontramos, no período em que ele viveu em Nova York, referências explícitas à Mangueira em seus trabalhos e projetos. A relação com a alteridade agora se dava através da vida subterrânea da cidade, as *trans-superstars*, o *gay cruising* e o uso de drogas; era essa marginalia específica que interessava Oiticica. De modo semelhante, em Londres havia uma conexão óbvia com o modo de vida alternativo explorado pela comuna *Exploding Galaxy*.

Por um lado, a conjunção do *Éden*, da noção de *Crelazer* e da crítica do objeto de arte como entidade isolada no espaço da galeria oferece um caminho incrivelmente rico pelo qual o trabalho de Oiticica pode se relacionar, por si mesmo, com as manifestações de arte contemporânea da época. Por outro lado, o catálogo da Whitechapel anunciou em outras palavras certa aproximação interpretativa que tolheu a recepção do trabalho de Oiticica no exterior, recepção que o enquadrava predominantemente no contexto específico de seus interesses entre 1964 e 1969. É precisamente a representação por vezes questionável do sujeito negro em seu trabalho durante aquele período que parece merecer atenção, seja historiograficamente seja contextualmente. Oiticica parece, no entanto, ter claramente levado a sério a crítica de Pedrosa, como sua posição subsequente evidencia. Embora seja impossível estabelecer em que medida a crítica de Pedrosa ao catálogo tenha afetado sua relação subsequente com Brett, eles continuariam a se corresponder a respeito de diversas questões, tais como a campanha para o boicote da Bienal de São Paulo de 1969, em resposta à censura feita pelo regime a exposições de arte pelo Brasil. Mais tarde, com Pedrosa já exilado, Brett colaboraria na busca por doações para o Museu da Solidariedade, fundado sob o governo Allende no Chile. Seria reduutivo afirmar que Pedrosa foi responsável pela "virada política" do crítico inglês, mas não seria muito dizer que o caso da Whitechapel tenha sido um fator importante dentro daquela transição.