



REFLEXÃO SOBRE UM MUSEU EM SUSPENSÃO

Reflection on a museum in suspension

Ana Cecília Araújo Soares de Souza

RESUMO

Este artigo revisita uma demanda crítica inerente às raízes da arte brasileira tendo como foco de atenção o Museu das Origens. Um projeto de Mário Pedrosa, não executado, mas que nos permite a reconstrução de outras narrativas para a produção local.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa. Arte brasileira. Museu das Origens.

ABSTRACT

This article revisits a critical demand inherent to the roots of Brazilian art with a focus on the Museum of Origins. A project by Mário Pedrosa, not carried out, but which allows us to reconstruct other narratives for local production.

KEY WORDS: Mário Pedrosa. Brazilian art. Museum of Origins.

Como escrever sobre um museu inacabado? De que maneira podemos traçar os caminhos de uma instituição museológica imersa na ambivalência ausência/presença de seu próprio existir? O que esperamos de fato de um museu? Como potencializar a invenção de memórias para um lugar em suspensão? O que é preciso fazer para se legitimar a subsistência de algo? Como criar outras formas de existências? Não seria todo museu um espaço propício ao inacabamento, uma vez que tal condição é o que possibilita a transformação? Questões como estas circundam a escrita e o desejo de investigar mais a fundo os vazios e as inferências relacionadas à narrativa dada ao



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

Museu das Origens (MO). Um projeto de Mário Pedrosa (1900-1981) que nasce como uma solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1978.

A não idealização do Museu das Origens, da forma como pretendia o crítico, necessita, portanto, ser vista para além das impossibilidades materiais. Isso implica em mergulhar tanto no universo teórico de Pedrosa, como no contexto propulsor de suas questões naquele momento. Tudo se transforma em matéria para a costura da grande teia metodológica a que se encontra o presente estudo.

Mário Pedrosa é um teórico importante na história da crítica de arte brasileira, ao longo de sua trajetória, enfrentou inúmeros obstáculos em defesa de suas ideias: desde os primeiros anos de militância socialista, quando se mostrou contrário a IV Internacional Comunista, até os últimos anos de vida, comprometido com a criação do Partido dos Trabalhadores, o PT. Essas convicções políticas se estenderam à arte, motivo relevante para a efetivação de um pensamento mais horizontal e orgânico comprometido com a realidade nacional. Ele jamais separou a revolução social da arte de vanguarda, exemplo disso era o modo como via o abstracionismo: uma maneira de fazer o homem enxergar o mundo por outro ângulo para que, assim, pudesse recondicionar seu próprio destino.

Preocupava-o então, acima de tudo, em suas reflexões estéticas, os rumos que ia tomando sempre mais a arte na sociedade de massa: a lei de aceleração das experiências artísticas contemporâneas, forçadas a entrar na corrida fatal dos modelos no mercado, num ritmo muito próximo ao da “arte industrial”



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

[...] tinha plena consciência de que apenas numa sociedade diversa da nossa pode ocorrer uma arte inteiramente livre, coletiva e total (ARANTES, 1991, p.1).

Pedrosa acreditava que a independência da arte é o que nos levaria a revolução, e esta, por sua vez, conduziria a libertação definitiva da arte. Uma mão de via-dupla onde caberia ao artista a metáfora do “bicho-da-seda” que continua a produzir em ritmo e tempo próprios, mesmo, diante da fúria avassaladora do sistema capitalista com a sua produção em massa. Ou seja, a situação poderia ser contornada enquanto o artista não se curvasse, no ato da criação, aos princípios do mercado, mantendo-se como este ser à parte. Contudo, como nos esclarece Arantes, passadas duas décadas, Mário Pedrosa constata que os “poderes da sublimação dos puros valores plásticos’ que culminaram na arte abstrata, se esgotaram” (1991, p.2). Era como se o projeto da arte moderna tivesse esbarrado em uma grande muralha erguida com o triunfo da arte *pop*, já inteiramente sujeita às regras da sociedade de consumo.

Apesar de ter sido acometido pelo pessimismo, por volta dos anos de 1970, observamos em Pedrosa uma mudança de perspectiva, ele parecia confiar no nascimento de uma grande arte coletiva que, dentre outros aspectos, primava pelo retorno às raízes da arte brasileira, enfatizando, principalmente, nossa realidade enquanto um país marcado pela colonização europeia e inserido no contexto latinoamericano. O que não é nenhuma novidade em sua trajetória, mas, talvez, seja este o momento onde tais questões estiveram mais latentes e bem formuladas. E o que veremos a seguir sobre o Museu das Origens só confirma a horizontalidade do seu pensamento, entrecruzando nossas singularidades com as os outros que aqui nos habitam.



Um museu para pensar as origens da arte brasileira

Acreditamos que o projeto do Museu das Origens serve de instrumento para Mário Pedrosa firmar o desejo de romper com a visão europeia da arte, para que possamos ser protagonistas de uma narrativa compatível às necessidades locais. Além disso, a iniciativa servia para ressoar as discussões de quais ele vinha participando e que tomava 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. Este 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 culturais na América Latina, caracterizando o avanço da área de museus na região em termos de institucionalização e de cooperação.

A Mesa de Santiago foi um evento integrado ao seu tempo, compreendido como a tumultuada década de 1970 na América Latina, particularmente no Chile, estando nele e com ele. Apesar de resultados demorados na América Latina, fez opções e pautou-se na criticidade. Na singularidade dessa parte da América, o evento evidenciou a pluralidade nas relações do



homem com o mundo e suas respostas à ampla variedade dos seus desafios (ALVES; REIS, 2013, p. 131).

Mário Pedrosa estava bastante envolvido com essas questões, principalmente, no que diz respeito a importância dos museus no mundo contemporâneo e sua contribuição para os planos educativos e de desenvolvimento social. Por isso, não podemos negar o quanto o pensamento acerca do Museu das Origens estava contaminado ainda pelo clima de efervescência política vivido pelo Chile no início da década de 1970. Inclusive, é preciso lembrar que, naquela época, Pedrosa se achava exilado por lá (de 1970 a 1973), experiência que o estimulou a conhecer mais sobre a América Latina e a refletir à artificialidade das disjunções entre arte erudita e arte popular.

Neste contexto, Mário juntamente com o crítico espanhol José María Moreno Galván e o pintor italiano Carlo Levi conceberam o chamado Museu da Solidariedade Salvador Allende. Instituição única até então na história, porque teve a construção de seu acervo promovida a partir da doação direta dos artistas, não passando pelas mãos de colaboradores, apoios ou mecenas. As obras vinham unicamente da solidariedade de seus criadores para com o povo chileno, que passava pela experiência socialista. Conforme Pedrosa, a luta pelo socialismo é, pois, a luta pela cultura, e o desenvolvimento artístico da transformação que acontecia no Chile só poderia ser confiado aos artistas.

A fim de que a ideia se concretizasse, Mário cria e preside o “Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile”, do qual participavam artistas, críticos de arte e diretores de



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

museus de vários países. Pedrosa usa de seu respeito, prestígio e conhecimento conseguidos como crítico de arte para mobilizar artistas plásticos do mundo inteiro. As embaixadas do Chile se transformaram em receptores das doações, sendo que algumas obras chegavam diretamente ao Instituto de Arte Latinoamericano em Santiago [...] Salvador Allende em seu discurso agradece a atitude solidária dos artistas que doaram e ainda doariam obras para o povo do Chile, agradece também àqueles, que como Pedrosa, haviam conseguido doações por meio de seus contatos e influências. Parafraseando Mário, Allende diz que aquele não seria somente um museu, mas seria o Museu dos Trabalhadores, lugar em que a cultura não seria mais um patrimônio da elite, mas daqueles que haviam sido renegados até então, como os trabalhadores da terra, da usina, das fábricas e do litoral (ZOLI, 2011, p. 234-235).

Outro aspecto importante consiste no fato do crítico brasileiro, influenciado pela aproximação com o antropólogo Darcy Ribeiro (também exilado em território chileno), está preocupado em investigar mais a fundo a produção indígena¹. Assim como, buscava trazer para o debate sua inquietação em relação ao processo de decolonização da África. Todas essas demandas foram fundamentais para a construção da base ideológica do museu aqui estudado.

¹ Na época do incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa estava preparando uma exposição para esta instituição, em parceria com Lygia Pape, sobre arte indígena, intitulada de “Alegria de Viver, Alegria de Criar”. A mostra deveria ser inaugurada em 1979, mas devido a tragédia foi cancelada.



Então, o Museu das Origens

Mário Pedrosa foi um dos primeiros autores a criticar a dominação colonial nas áreas política, econômica e artística. Isso contribuiu com 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” (BOMPUI, 2019, p. 290). Nesse sentido, 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 de Imagens do Inconsciente)², Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. Também estava incluso em suas atividades, 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 à exemplo do nosso 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

² Museu de Imagens do Inconsciente foi fundado em 1952, pela médica Nise da Silveira (1906 - 1999). Sendo resultado de seu trabalho no Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira), no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

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, aliás, os recursos que cada uma das unidades disponibilizava e aqueles necessários para o funcionamento delas. 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 Virgem ou do Inconsciente também apresentava um conjunto de obras importantes e, ao contrário do núcleo anterior, tinha um espaço próprio que só precisava reformar devido a 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), 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 o de Artes Populares precisariam formar seus acervos levando em consideração à aquisição de peças trazidas da África (no caso do primeiro) e artefatos colhidos nas mais variadas regiões do Brasil.

Quanto a estrutura administrativa e as estratégias de sustentabilidade do museu, Mário acreditava que o espaço deveria ser de natureza pública ou mista, além de dispor da



liberdade “organizatória e artística, para que estivesse protegido das ‘variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis’ (PEDROSA, 1995)” (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 artista que sua ideia de pós-modernidade abrangia.

Algumas considerações

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

Sem ter sido contemplado em seu todo, o Museu das Origens renderia ainda estenções em 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 Aguilar inauguraria a Mostra do Redescobrimento 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 museu de Pedrosa, uma vez que faz referência à alguns de seus núcleos ao instaurar o Museu Afrobrasil, a Oca, o Museu de Arte Moderna e o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Apesar do problemático conceito das origens, quanto a produção artística brasileira, e dos eventuais clichês nacionalistas, é interessante ressaltar esse episódio como uma ação decolonizadora rumo ao desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a arte local. O Museu das Origens serve como objeto de apoio a nossa análise porque põe em questão, a partir de núcleos museológicos específicos, aquilo que era validado como as raízes fundadoras da cultura brasileira para Mário Pedrosa. Fato que 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 permite conhecer as contribuições e as histórias dos grupos sociais que se movem às margens das estruturas de poder, não porque desejaram estar nesta posição, mas porque foram simplesmente confinados a este lugar de subalternizados pelo sistema capitalista:

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-americana³.

Se considerarmos a experiência do Museu das Origens como findada por sua não realização na esfera física, estariamos restringindo toda a complexidade do pensamento de Mário Pedrosa no que diz respeito a sua última fase (considerada por nós a de maior amadurecimento crítico), onde, após passar por tantas coisas a exemplo de vários exílios, ele vai mais do que nunca se empenhar em redescobrir o Brasil. Segundo Gullar

³ Citação retirada do site Iberoamérica Social. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-para-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-para-dancar/>>. Acesso em 15 mar. 2020.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

(2000), Pedrosa é como Sócrates que, mesmo, na iminência da morte, deixava-nos a lição para seguirmos em frente aprendendo com as circunstâncias defrontadas. E, assim, sonhador, o nosso teórico se portava diante de um cenário nada acolhedor: a experiência de vanguarda minguava e a revolução na qual acreditava estava destruída pelo imperialismo. Contudo, em uma reviravolta, Mário nos presenteia com seu famoso texto “Discurso aos Tupiniquins”, escrito dois anos antes de propor o Museu das Origens, e nele lança as sementes do que viria a ser o MO, buscando na raiz cultural brasileira, o caminho para o renascimento da arte:

Daquela plataforma ironicamente lançada na direção dos primeiros espoliados da colonização (aos Tupiniquins e Nambás), Mário Pedrosa extrairia pouco depois a proposta de um Museu das Origens [...] Temendo o pior, nos últimos tempos passara a recomendar aos nossos artistas que renunciassem às estratégias consagradas instituídas, onde arriscavam se tornar especialistas no negócio cada vez mais redundante de imagens (tanto faz se instalações politicamente corretas, como vemos hoje, ou o visual glamouroso das galerias), e que saíssem à procura de gestos coletivos que pelo menos anunciassem a existência de vida para além do mercado” (ARANTES, 2000, p. 51-52).

A partir do Museu das Origens, Pedrosa compartilha conosco a necessidade de retomarmos o rumo da nossa própria história. É como uma viagem ao auto-conhecimento daquilo que fomos, somos e desejamos ser. Um museu em suspensão,



condenado ao inacabamento, mas também pleno de potencialidades, lembrando-nos de lembrar de nós mesmos, sempre...

Referências bibliográficas

ALVES, Vânia Maria Siqueira; REIS, Maria Amélia Gomes de Souza. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972. **Revista Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) / Unirio /MAST, v. 6, p. 113-134, 2013. Disponível em:< <file:///C:/Users/anaci/Desktop/TESE/253-1062-1-PB.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2020.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

-----, Mário Pedrosa inatual. *In*: **Mário Pedrosa**: 100 anos. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

BOMPIUS, 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.

GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. *In*: **Mário Pedrosa**: 100 anos. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

PARRACHO, Sabrina. Mário Pedrosa e as musas: reflexões sobre a crítica e projetos museais. *In*: BÔAS, Gláucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (org.). **Mário Pedrosa atual** [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

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: 7 jul. 2020.

Recebido: 7/7/2020.

Aceito: 20/7/2020.

Autora:

Ana Cecília Araújo Soares de Souza - 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>.