Brasil, Arte e Origem: do Museu das Origens à Galeria Mário Pedrosa

Gabrielle Nascimento[1]
DOI 10.20396/eha.vi14.3384

De maneira geral, a situação do mundo ocidental em meados do século XX era de profunda crise existencial. As experiências do holocausto colocava em pauta uma série de questionamentos a respeito das teorias raciais engendradas pelos "civilizados". O Ocidente precisava se reconfigurar e se adequar ao novo planeta que se desejava, principalmente com as novas demandas dos países chamados periféricos e também pelas reivindicações dos movimentos dos grupos minoritários acerca dos direitos civis que até então não os contemplavam.

A Unesco foi uma agência importante nessa catalisação. Criado em 1945, exatamente após a Segunda Guerra, o objetivo do órgão era garantir a paz entre as nações e auxiliar na solução dos problemas que impediam os seus desenvolvimentos. Nessa conjuntura, a Unesco transformou o Brasil em um "laboratório de civilização" usando-o como material de propaganda de uma sociedade com reduzida taxa de tensões étnico-raciais. Os membros da Unesco acreditavam que o Brasil representava um exemplo neutro na manifestação de preconceitos raciais e, por isso, poderia servir de inspiração para outras nações cujas relações eram menos democráticas[2].

A arte, em especial, também foi tomada pela Unesco como a melhor medida de contribuição para o bem-estar social da humanidade. Na primeira Conferência Geral da Unesco, por exemplo, ocorrida em 1946 em Paris, a agência organizou mostras de teatros, danças e ciência e uma exposição internacional de arte moderna, reunindo obras de aproximadamente 30 países. A agência também estimulou o surgimento de instituições vinculadas à arte com o propósito de garantir os ideais debatidos nas conferências, como: o *International Council of museums* (ICOM – Conselho Internacional de Museus), criado em 1946; e a Associação Internacional de Críticos de Artes (AICA), criada em 1948.

O papel dessas associações era incentivar o estudo das artes, inclusive promover o estudo do

---

1 Doutoranda em História da Arte, na linha de Questões de arte não-europeia, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa fomento CNPq.
2 SKIDMORE, 2012.

folclore e dos bens materiais das sociedades tradicionais – tanto que em 1947 foi criado no Brasil a Comissão Nacional do Folclore para ser representante do país na Unesco –, bem como estimular a livre circulação das obras e dos artistas de diferentes nacionalidades em mostras internacionais. Na reinvenção desse novo mundo onde se desejava o fim das falsas doutrinas da desigualdade das raças, acreditava-se que não cabia conceituar a arte a partir de um único ponto de vista: o do europeu. Interessava aos membros dessas instituições incorporar as produções artísticas não só do Ocidente, como das diferentes partes do mundo, tal como as asiáticas, africanas, oceânicas e americanas. O mundo estava em crise e a arte também e, por isso, interessava aos circuitos artísticos, expor as produções culturais de todas as nações, sem distinções raciais e culturais, pelo menos esse era o propósito.

Além disso, a AICA funcionava como uma agência legitimadora de críticos de artes, definindo quem estava autorizado a comentar, interpretar e atribuir o grau de importância das obras de arte e dos seus valores. No pronunciamento de abertura do Segundo Congresso Internacional de Críticos de Artes, por exemplo, em 1949, o diretor-geral adjunto da Unesco, Jean Thomas, declarou: "se considerarmos que toda obra de arte comporta um enigma, o crítico de arte é quem tem o poder de decifrar esse enigma (...). Ele formula e transmite; ele ajuda os outros a verem"[3].

Horizontes e fronteiras das artes, segundo Mário Pedrosa.

Em seus estudos sobre a atuação de Mário Pedrosa (1900-1981), Patrícia Reinheimer[4] aborda a participação do crítico na AICA como peça fundamental no processo de revisão dos valores de arte no Brasil. Segundo a autora, Pedrosa esteve presente em todas as assembleias e congressos, desde a fundação até os anos da década de 1960, participando ativamente dos debates, inclusive tendo sido eleito duas vezes consecutivas como vice-presidente da associação. No ano de 1966, foi indicado como candidato à presidência da associação, mas perdeu a eleição para o historiador e crítico de arte italiano, Giulio Carlo Argan.

Quanto aos pensamentos de Mário Pedrosa, o crítico escreveu diversos artigos na imprensa brasileira e ministrou palestras enfatizando a ideia da revisão dos valores da arte, no processo de reestruturação mundial no pós-Guerra, na qual "a Europa passava a ser apenas uma das províncias

3 THOMAS, 1949, p. 2, apud REINHEIMER, 2013, p. 230.
4 Ibid., 2013.

do mundo"[5]. De acordo com Pedrosa, os povos "primitivos" produziam objetos "formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super-requintadas da Grécia ou da França". Se existia uma perplexidade em conceituá-los como artistas, esse preconceito era derivante da concepção que se cristalizou a partir dos cânones codificados na Renascença. Mas, os tempos eram outros e as noções do belo e da mimese já não estabeleciam mais os critérios avaliativos de uma obra de arte. Para o crítico, tudo era arte, todas as sociedades a produziam e qualquer um poderia ser um artista — seja um esquizofrênico, seja uma criança, um selvagem ou um analfabeto —, sem distinções. Em suas palavras:

> Presos a velhos preconceitos de uma época em que, para algo ser melhor ou mais belo, ou mais sábio, era imprescindível ter sido primeiramente inferior ou rudimentar, não se conformam os adultos em que lhes venham dizer que um menino possa fazer pintura digna de gente grande, ou que um negro analfabeto dos confins da África seja capaz de esculpir com a mesma maestria e força de um mestre da Grécia clássica[6].

Logo, a arte não deveria ser encarada como um privilégio das civilizações ditas superiores, pois o processo criativo era algo intrínseco à espécie humana. Se existia uma perplexidade em conceituar um "negro dos confins da África" como artista, então, esse sentimento de estranhamento estava atrelado aos valores dicotômicos da sociedade capitalista: enquanto a burguesia se identifica com o artista e com a arte erudita, as classes subalternas só seriam capazes de produzir arte popular, bem como apreciá-la[7].

Além disso, havia também os resquícios das teorias evolucionistas que perdurava no imaginário do Ocidente. Na fábula literária do século XIX, como afirmou Pedrosa, os artistas eram representados como seres misteriosos "envolto num halo místico ou mágico" e correspondiam à categoria mais elevada do processo civilizatório. A antítese do artista eram os "selvagens", caracterizados como seres incultos, iletrados, possuidores de instrumentos rudimentares, habitantes de sociedades bárbaras e em estado mental próximo da condição original da humanidade. Além do mais, argumentou que a noção de beleza "tende a desaparecer do vocábulo do crítico". E "se não é mais questão de beleza, então a questão do feio não se coloca. O julgamento procura, então, outros pontos de apoio. A apreciação em bom ou em mau, que se tornou tão habitual, não abrange a dupla antinômica do belo e feio"[8].

5 PEDROSA, 1947.
6 Ibid., 1947.
7 Id.,1980.
8 Id., 1947.

Como apresentado por Reinheimer, e analisado nos artigos do crítico escritos na década de 1940 e 1950, Pedrosa foi um ator social importante que traduziu para o contexto brasileiro a revisão dos valores artísticos que ocorreu na arena internacional. Em 1952, trinta anos após a Semana de Arte Moderna, o crítico Mário Pedrosa palestrou no Ministério da Educação e Cultura, destacando a importância do evento para as transformações do cenário brasileiro, na adequação de um "estado de espírito universal da arte". Segundo Pedrosa, o modernismo foi um movimento consciente que veio de fora, mais uma vez de Paris, e similar à Europa, não era uma estética e sim um espírito revoltado contra o estilo acadêmico. A diferença entre os artistas europeus e brasileiros, no entanto, estaria nas suas fontes de renovação: enquanto a arte europeia se apoiava nas formas das "latitudes exóticas" do mundo, a arte brasileira pôde elevar a sua linguagem deglutindo o que não era brasileiro e conservando, paralelamente, as características de sua origem "primitiva" — a partir de temas ligados às raízes de um país colonizado por portugueses, mas etnicamente mestiço, de influências ameríndias e africanas[9].

Na década seguinte, atuou como diretor do MAM-SP e secretário geral da VI Bienal de São Paulo, ocorrida em 1961. Sobre a Bienal, o crítico Pedrosa idealizou uma Sala Especial de Arte Negra, com exibições de obras totalmente fora dos cânones europeus, contando com a participação das diferentes exibições artísticas do mundo. No texto introdutório do catálogo da Bienal, Pedrosa discorre sobre as salas individuais e reflete sobre as ideias da "universalização da arte" e, nesse pequeno texto, fica evidente como Pedrosa tomava como central a necessidade da diversificação das exibições artísticas, a partir de obras das diferentes culturas do mundo.

> A VI Bienal consta com representações de 50 países, de todos os continentes, inclusive, pela primeira vez, os nossos jovens e ascendentes vizinhos africanos. Tornou-se, pois, sem favor, na atualidade, na manifestação artística de maior universalidade do mundo. Essa universalidade não se traduz apenas no plano geográfico ou político, isto é, no espaço; mas se traduz, também, no tempo, isto é, sai da contemporaneidade artística para alcançar as profundezas do passado. Com efeito, nela estão presentes formas artísticas representativas dos mais diversos graus de civilização, de culturas primitivas ou complexas, vivas ou já mortas (...)[10] .

Sobre a ideia de uma "crise da arte", essa discussão pode ser encontrada em diversos textos de Pedrosa, como na entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, praticamente um mês antes do in-

9 Id., 1972.
10 Id., 1961.

cêndio do MAM-RJ, em junho de 1978. Na entrevista, Pedrosa reconhece o seu papel como um dos arautos da arte moderna brasileira, e afirma que o fim da década de 70 era também o fim de um processo. Para o crítico, o fim dessa etapa não significava o fim da arte, pois a "arte é algo permanente, não acaba", considerando também, que é justamente nas épocas de decadências que surgem as grandes obras de arte[11]. É nesse sentido que o projeto do Museu das Origens funcionava como uma possibilidade de renovação e ressignificação da arte e do circuito artístico no país.

No projeto idealizado para a reconstrução da instituição[12], Pedrosa sugeria a reorganização do MAM-RJ através de uma nova estrutura, com cinco museus independentes, porém orgânicos, reunindo num mesmo espaço, todas as artes, todos os povos e todas as culturas: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares. De acordo com o crítico, não havia lógica em refazer o MAM-RJ mantendo a estrutura anterior, pois a situação do cenário cultural e artístico tinha mudado, os tempos eram outros e a filosofia que inspirou a fundação do museu também tinha se modificado.

Se no Brasil antropofágico da primeira metade do século XX só importava deglutir o que não era brasileiro, essa renovação do circuito de arte da década de 70 se daria justamente no que fora renegado nas décadas anteriores. Em suas palavras, "toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana"[13].

Em seu plano, os acervos do já existentes Museu do Índio e do Museu do Inconsciente seria incorporado ao projeto. O Museu do Negro seria constituído por peças trazidas da África e de obras afro-brasileiras, principalmente com fins religiosos. O Museu de Artes Populares seria composto por peças colhidas de diversas regiões brasileiras. E finalmente o Museu de Arte Moderna configuraria um acervo representativo da arte brasileira, com obras das diferentes gerações, desde Eliseu Visconti até os artistas da geração de 70. O Museu das Origens também teria salas latino-americanas, salas europeias e norte-americanas, salas de arte concreta e neoconcreta, além de salas de exposições temporárias.

O projeto não chegou a ser concretizado no MAM-RJ, a diretora do museu Heloísa Lustosa foi

11 Id., 1978. p. 8.

12 Em 14 de setembro de 1978, Mário Pedrosa participou da reunião do "Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM", realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O documento original está publicado on-line no site da Memória Lage e, na época, foi publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 15 de setembro de 1978, e na Arte Hoje, em outubro de 1978. Disponível em: <https://goo.gl/nQt7si>. Acesso em: 25 jun. 2019.

13 O NOVO MAM terá 5 museus. *Jornal do Brasil*, 15 set. 1978.

demitida dois meses depois do incêndio e no plano final de recuperação da instituição, ficou definido que o novo acervo seria constituído unicamente de "Visconti para cá"[14], abrangendo os últimos 80 anos da arte Ocidental, com exposições temporárias de arte nacional e internacional. O MAM-RJ transformou-se em uma arena de disputas de memórias e de poder, cujo palco foi definido para celebrar apenas os heróis consagrados na teatralização das "tradições inventadas" da história da arte brasileira, excluindo todas as outras artes consideradas "periféricas".

Galeria Permanente Mário Pedrosa, dezessete anos depois

Em 1995, à frente da direção do MNBA (1991-2002), Heloisa Aleixo Lustosa inaugura no museu a Galeria Permanente Mário Pedrosa, com uma mostra definitiva, "Brasil Arte Origem", sob coordenação da museóloga Dinah Guimarães. Segundo Lustosa[15], a sala era uma homenagem a Pedrosa e tinha como propósito oferecer ao público uma visão ampla e diversificada da história da arte no Brasil, com obras representativas das origens da arte brasileira, através de cinco segmentos artísticos: indígena, africana, europeia, popular e inconsciente[16].

Em uma entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Imprensa*[17], Lustosa afirma que a sala era uma homenagem não só ao projeto do Museu das Origens, como também de uma exposição realizada por Mário Pedrosa na década de 1970 sobre as diferentes origens e manifestações étnicas do Brasil. Apesar de a diretora afirmar que essa exposição chegou a ser concretizada por Mário Pedrosa, com o título "Brasil, Arte e Origem", não foi identificado, para a escrita deste artigo, o local que poderia ter ocorrido tal mostra, tampouco sua precisão temporal. A informação que Heloísa Lustosa oferece é que na época em que aconteceu a exposição, Pedrosa estava fora do país e quem o representou foi a arqueóloga Maria Beltrão. A informação encontrada envolvendo Beltrão foi o projeto de Lygia Pape e Mário Pedrosa da exposição "Alegria de Viver, Alegria de Criar", que estaria em cartaz no mês de fevereiro de 1979, no MAM-RJ. O projeto seria configurado por diferentes pesquisadores, incluindo Beltrão. A exposição, entretanto, foi cancelada por conta do incêndio que

14 DIRETORES demitidos acusam fundadora do MAM de tratar museu como sua propriedade. *Jornal do Brasil*, 14 de setembro de 1978. p. 20.
15 LUSTOSA apud MIRANDA, 1995. p. 6.
16 Além da Galeria Permanente Mário Pedrosa instalada no MNBA, a proposta do *Museu das Origens* também foi tomada como ponto de partida para outra exposição: *A Mostra do Redescobrimento*, inaugurada em sua forma completa em São Paulo, em 2000, e apresentada parcialmente, depois, em outras cidades brasileiras e no exterior. Nessa mostra, os cinco museus propostos por Mário Pedrosa foram transformados em treze módulos e o Museu do Negro foi subdividido em dois módulos: "Arte Afro-Brasileira" e "Negro de Corpo e Alma".
17 LUSTOSA apud ARAÚJO, 2002. p. 6.

atingiu a instituição[18].

Voltando ao contexto da década de 1990, entre as obras exibidas na Galeria, o acervo era composto por: plumárias, cerâmicas, sambaquis — algumas obras em comodatos do Museu do Índio —, com curadoria do antropólogo Carlos Eduardo de Castro Leal; esculturas africanas iorubá, próprias do acervo do MNBA, com curadoria da museóloga Mariza Guimarães Dias e do antropólogo Raul Lody; gravuras, pinturas e esculturas representantes da arte europeia e brasileira, com curadoria da historiadora da arte Zuzana Paternostro; ex votos e esculturas de arte popular, incluindo peças do artista Mestre Vitalino, do acervo do Museu do Folclore e também do MNBA, com curadoria do crítico e colecionador Jacques Van de Beuque; e por último, obras doadas pelo artista Fernando Diniz e empréstimos de obras do Museu do Inconsciente e da Colônia Juliano Moreira, com curadoria do crítico de arte Frederico Morais.

A respeito da museóloga Dinah Guimaraens, segundo narrou na Revista Piracema[19], a implementação da Galeria estava inserida numa proposta de renovação das narrativas tradicionais do MNBA. Nessa fase de revisão dos valores, buscava-se ampliar as narrativas artísticas para além dos discursos oitocentistas, diversificando as representações das produções e promovendo uma reflexão sobre o encontro das diversas culturas na história do país. Guimaraens aponta, ainda, que a proposta incluía duas abordagens paralelas: uma de caráter antropológico, referente ao índio, ao negro e às artes populares; e outra de natureza artística, relativa às imagens do inconsciente e da arte moderna.

Apesar da proposta da Galeria se aproximar do pensamento de Mário Pedrosa, ao propor a exibição dos cinco tipos de artes, em outros aspectos se distanciava exatamente por distingui-los em antropológicos e artísticos. No entendimento de Pedrosa, como apresentado, toda a arte moderna teria tido inspiração na arte considerada "primitiva", portanto, seria adequado, no seu entender, apresentar ao lado de uma arte contemporânea toda outra arte que ela fosse referencial, sem distinção de valor. No entanto, se no Museu das Origens de Mário Pedrosa tudo seria arte, na Galeria do MNBA existia uma clivagem entre etnografia e arte.

Essa afirmação pode ser constatada nos escritos de Roberto Conduru[20], onde o autor relata as suas experiências como espectador de uma mostra realizada na Galeria, em maio de 2001, con-

18 Para mais informações sobre a mostra, ver: PAPE, Lygia Carvalho. *Catiti-catiti: na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.
19 GUIMARAENS, 1994.
20 CONDURU, 2001.

cluindo que os objetos foram reduzidos a um enquadramento etnográfico e apresentados somente como indicativos culturais, sem valores estéticos. Na expografia da mostra africana, por exemplo, não havia informações sobre a história da coleção e como ela foi adquirida. Por outro lado, as obras foram apresentadas com imensos textos explicativos sobre os ritos aos quais elas estariam relacionadas, ao lado de fotografias descontextualizadas. A exemplo disso, um texto com o título *Máscaras africanas* fazia alguns comentários sobre as funções sociais das máscaras e sobre aspectos iconográficos, que, no entanto, não eram observados no acervo exposto. O autor também diz que, apesar do modo como foram exibidas, sem qualquer vitrine, o enquadramento museográfico era mais antropológico do que estético. "Em um museu de arte, as peças foram tratadas simplesmente como indicativos culturais"[21], observa Conduru.

Diz também que, sem dúvida, isso passava por uma tentativa de não impor aos objetos o conceito ocidental de arte, com valores estranhos àquelas culturas. No entanto, numa instituição destinada ao domínio artístico, esse tipo de enquadramento só existia na Galeria Mário Pedrosa, enquanto nos outros espaços do museu, as obras eram apresentadas por suas qualidades formais, sem acompanhamento de textos didáticos. De acordo com Conduru, esse tipo de enquadramento museográfico só existia na Galeria Mário Pedrosa, enquanto nas outras galerias do museu, as obras eram apresentadas por suas qualidades formais, sem acompanhamento de textos didáticos. Portanto, o moderno idealizado por Pedrosa foi substituído por conceitos etnocêntricos e hierarquizantes, bem diferente do que fora imaginado para o projeto de recuperação do MAM-RJ em 1978.

No final do ano de 2002 a Galeria Mário Pedrosa passou por reformas e, ao que tudo indica, após uma vasta pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira[22], encerrou suas atividades no mesmo contexto do término da gestão de Heloisa Lustosa, não cabendo aqui refletir as razões que suscitaram tal desmonte. Como citou a diretora ao *Jornal do Commercio*, "a verdade sofre mudanças com visões diferentes, em épocas diferentes, com avaliações diferentes"[23].

À guisa de conclusão, essa pesquisa trata-se de uma reflexão ainda em desenvolvimento, de revisão historiográfica da História da Arte no Brasil a respeito das narrativas de Mário Pedrosa sobre a arte não-ocidental, tomando como palco de debate os discursos global e local sobre esta temática. Como apresentado, o problema da formação da cultura brasileira e de sua origem esteve impregna-

21 Ibid., p. 119.
22 O último artigo encontrado sobre a Galeria Permanente Mário Pedrosa, foi publicado no dia 2 de abril de 2003, no *Jornal do Brasil*. Após essa data, não há mais nenhuma referência na imprensa brasileira sobre o funcionamento da galeria.
23 LUSTOSA apud MACHADO, 1997. p. 8.

do nos discursos de Pedrosa, tanto no que diz respeito às discussões da ampliação do patrimônio de um museu quanto nos debates sobre "o que é arte" e qual seria a sua "função".

Não foi a intenção responder tais perguntas, mas refletir como os fenômenos artísticos no Brasil estiveram relacionados com as transformações ocorridas no cenário mundial no Pós-Guerra. Mas, que, no entanto, essa reestruturação das artes no país foi definida por um cenário de disputas e conflitos, sobretudo no agenciamento dos objetos não-ocidentais em arte, tal como visto nos dilemas do MAM-RJ e do MNBA, no contexto da década de 1970 e 1990, quase sempre marcados pela polarização entre as ideias de arte erudita e arte popular; moderno e tradicional; arte e etnografia; civilização e barbárie; e branco, o que se teria de evoluído cultural e artisticamente, e não-branco, o inferior.

Referências biliográficas

ARAUJO, Roberta. A Galeria Mário Pedrosa e a biblioteca do MNBA reabrem hoje. As origens da arte brasileira. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 dez. 2002. p. 6.

CONDURU, Roberto. *A África de dois museus cariocas*. In: Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XXXIII, 2001.

DIRETORES demitidos acusam fundadora do MAM de tratar museu como sua propriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1978. p. 20.

GUIMARAENS, Dinah. *De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas Artes*. In. Piracema, Rio de Janeiro, n.3, ano 2, 1994.

MACHADO, Marco Antonio. Museu Nacional de Belas Artes. Nesta entrevista, sua diretora, Heloisa Lustosa, fala da vocação didática do museu que primeiro foi escola. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1997. p. 8.

MIRANDA, Claudia. Heloisa Lustosa termina plano de ocupação do MNBA. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1995. p. 6.

O NOVO MAM terá 5 museus. É a proposta de Mário Pedrosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1978. p. 2.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1947. p. 1.

_____, Mário. CATÁLOGO VI Bienal de São Paulo. Secretaria de Educação e Cultura: São Paulo, 1961.

_____, Mário. A semana que mudou as artes. *Revista Politika*, Rio de Janeiro, 15 a 21 mai. 1972. p. 16-20.

_____, Mário. A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. Entrevista a Cícero Sandroni. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1978. p. 8.

_____, Mário. *Arte culta e Arte Popular*. Arte em Revista, n, 3. São Paulo: Kairós, 1980.

REINHEIMER, Patrícia. *Cândido Portinari e Mário Pedrosa. Uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond, 2013.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.